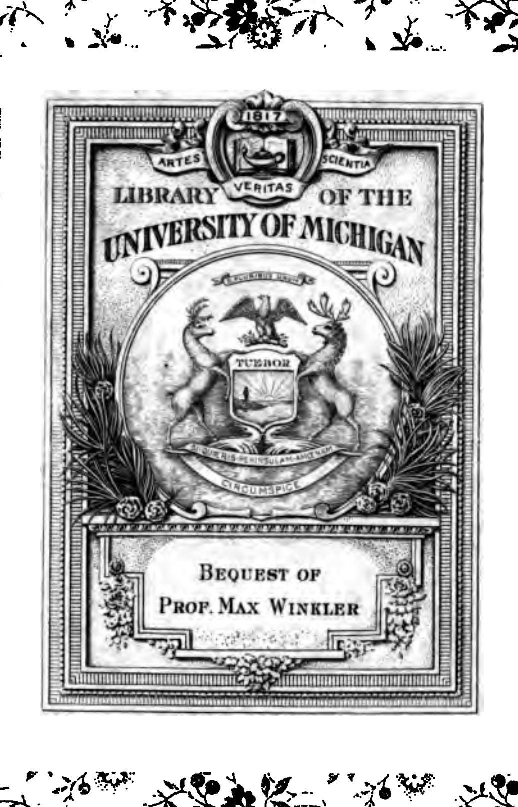

1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER





Die

Deutsche Dichtung der Gegenwart

Die Alten und die Jungen



Die
Deutsche Dichtung der Gegenwart

Die Alten und die Jungen

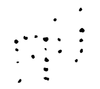
Von

Adolf Bartels

Zweite Auflage

(Neue erweiterte Ausgabe)

Leipzig
Eduard Avenarius
1899



Vorwort.

Die freundliche Aufnahme, die meine zuerst in den Grenzboten und dann selbständig erschienene Studie „Die Alten und die Jungen“ überall in Deutschland, bei der Presse wie beim Publikum, gefunden hat, ermuntert mich, sie jetzt zum Buch erweitert herauszugeben. Vor allem handelte es sich für mich darum, den wahrhaft bedeutenden Dichtern, die wir in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts unter uns gehabt haben und zum Teil noch haben, eine gründlichere Darstellung zu widmen, als ich sie in einer Studie über den ganzen Zeitraum bringen konnte. Denn, so wichtig ohne Zweifel die Feststellung der geschichtlichen Entwicklung nationaler Dichtung ist, man darf doch nie vergessen, daß die großen dichterischen Persönlichkeiten nicht voll aus ihrer Zeit zu erklären sind, daß sie stets mehr geben, als sie empfangen haben, und daher auch verlangen können, in der Litteraturgeschichte „an sich“ betrachtet zu werden. Das habe ich denn in gedrungenen Einzelschilderungen zu thun versucht, dabei stets das Ziel vor Augen, den Leser zu näherer Beschäftigung mit dem Dichter anzuregen. Die Darstellung der Gesamtentwicklung der deutschen Dichtung seit 1850 lasse ich im ganzen so bestehen, wie ich sie in der Studie gab; sie ist auch von der Mehrzahl meiner Kritiker als geschichtlich-natürlich und außerdem als praktisch anerkannt worden. Nur die letzten Kapitel sind teilweise umgearbeitet. Wer nur eine rasche Übersicht der modernen Litteratur zu gewinnen wünscht, kann, da das Alte und das Neue in diesem Buche durch den

Druck unterschieden sind, die Darstellung der Gesamtentwicklung auch bequem für sich genießen. Die Geschichte der deutschen Dichtung der Gegenwart, deren Möglichkeit meine Einleitung zu erweisen versucht, glaube ich auch jetzt noch nicht geschrieben zu haben, aber vielleicht biete ich einen zuverlässigen Führer, der von günstigem Einfluß auf die Bildung des litterarischen Urteils in unserer Zeit sein kann und dem künftigen Geschichtschreiber die Arbeit erleichtert.

Weimar, den 15. November 1898.

Adolf Bartels.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
1. Einleitung	1
Die Geschichtschreiber der deutschen Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts	6
2. Das silberne Zeitalter der deutschen Dichtung	8
3. Friedrich Hebbel und Otto Ludwig	15
Friedrich Hebbel	21
Otto Ludwig	29
4. Die großen Talente der fünfziger und sechziger Jahre	36
Gustav Freytag	46
Fritz Reuter	50
Wilhelm Raabe	53
Klaus Groth	57
Theodor Storm	60
Gottfried Keller	65
Joseph Viktor Scheffel	72
Wilhelm Jordan und die Abkömmlinge des jungen Deutschlands	76
Die kleineren poetischen Realisten	79
Unterhaltungs- und Bühnenschriftsteller	85
5. Die Münchner	87
Die Neuromantiker	99
Emanuel Geibel	101
Die Familienpoeten	107
Paul Heyse	108
Graf Schack und verwandte Talente	114
Bodenstedt. Grosse	115
Hermann Lingg und die eingebornen Bayern	117
6. Die Frühdecadence	118
Albert Emil Brachvogel	126
Friedrich Spielhagen	127
Robert Hamerling	130
Münchner und andere Decadencedichter	132

Seite

7. **Der Krieg von 1870 und die großen Talente der siebziger und achtziger Jahre** 134
   - Martin Greif 142
   - Konrad Ferdinand Meyer 144
   - Ludwig Anzengruber 148
   - Peter Rosegger 152
   - Marie von Ebner-Eschenbach 156
   - Die kleineren echten Talente der siebziger und achtziger Jahre 159
8. **Der Feuilletonismus und die archaeologische Dichtung** 162
   - Die Feuilletonisten und die Lustspieldichter der siebziger Jahre 173
   - Die archaeologischen Dichter. 174
   - Frauenlitteratur der siebziger Jahre 177
9. **Richard Wagner und die Hochdecadence** 178
   - Wilbrandt, Jensen und Fitger 183
   - Pessimistische und Decadence-Lyriker 187
   - Richard Voß 188
   - Der internationale Gesellschaftsroman 189
   - Die decadencefreien jüngeren Talente der achtziger Jahre. . 190
10. **Die Herrschaft des Auslandes** 193
    - Theodor Fontane 203
    - Ernst von Wildenbruch 208
    - Die ersten Dichter der Moderne 212
11. **Der Sturm und Drang des jüngsten Deutschlands** . . 214
    - Detlev von Liliencron. 224
    - Die Stürmer und Dränger 228
12. **Der konsequente Naturalismus** 230
    - Hermann Sudermann 240
    - Ludwig Fulda und andere Übergangstalente 243
    - Gerhart Hauptmann 245
    - Max Halbe und andere naturalistische Dramatiker und Romanschreiber 249
13. **Der Symbolismus und die Spätdecadence. Die Heimatkunst** 250
    - Die Spätdecadents. 263
    - Die Führer der Symbolisten 263
    - Andere Talente der neunziger Jahre 264
    - Die Frauen der extremen Richtung 265
    - Die Vertreter der Heimatkunst 266

1. Einleitung.

„Eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart ist für den, der diese Aufgabe in ihrem ganzen Ernst und in ihrem ganzen Umfang erfaßt, ein Unding, eine Unmöglichkeit. Ebenso wenig wie ich mit meinen Händen die gleitenden Wellen greifen und in Formen zwingen kann, ebenso unmöglich ist es für einen, der noch mitten in einer litterarischen Bewegung steht, für eine systematische Darstellung die abgrenzenden Linien zu ziehen, die abrundenden Formen zu gestalten, die abschließenden Urteile zu fällen, die man von einem als Geschichte der Litteratur eines bestimmten Zeitraumes sich ankündigenden Unternehmen erwarten und fordern darf. Wer Litteraturgeschichte schreibt oder vorträgt, muß in seinem Inneren ein klares, in sich abgeschlossenes Bild der Ereignisse und Persönlichkeiten tragen, die er behandelt. Er muß sich vor allen Dingen bei jeder einzelnen Erscheinung die Frage vorlegen und scharf und genau beantworten können: Was verdankt sie ihren Vorgängern, was ihrer eigenen Individualität, was der allgemeinen Strömung ihrer Zeit, und schließlich und vor allem: wie ist ihre Wirkung auf die Nachwelt? Es liegt also auf der Hand, daß ein solches abschließendes Urteil nur über Zeiten und Persönlichkeiten gefällt werden kann, die sich ganz oder doch in der Hauptsache ausgelebt haben, d. h. deren Ideale bereits verwirklicht und von nachfolgenden Geschlechtern nur weiter ausgebaut worden sind."

Diese Behauptungen des Litteraturhistorikers Berthold Litzmann halte ich für anfechtbar. Schafft man sich allerdings das Ideal einer Geschichtsdarstellung, in der alles endgiltig

abgeschlossen ist, und nimmt von ihm die Maßstäbe, dann wird eine Litteraturgeschichte der Gegenwart als ein Unding erscheinen. Aber wo wäre je eine endgiltige Geschichte, sei es eine politische oder sonst eine, geschrieben worden? Das Wort πάντα ῥεῖ gilt nicht blos von den Dingen, sondern auch von den Urteilen über die Dinge, ein für alle Zeit feststehendes, unangreifbares Urteil läßt sich nur selten fällen; denn unser geschichtliches Wissen von Ereignissen wie von Persönlichkeiten bleibt ewig lückenhaft, und je bedeutender ein Mensch gewesen ist, um so eher sind verschiedene Auffassungen seines Wesens möglich. Die hohe Aufgabe der Geschichte, lebendige Menschen hinzustellen, läßt sich eben nicht aktenmäßig lösen. Eher vielleicht kommt einer geschichtlichen Gestalt die persönliche Anschauung des Mitlebenden bei, wie dieser auch den eigentümlichen Glanz und Duft der Ereignisse besser faßt als ein Nachlebender; der Nachlebende kann ohne zeitgenössische Berichte, und wären sie auch voll geschichtlicher Irrtümer, wenig machen. So hat Lessing im Grunde nicht Unrecht, wenn er sagt, daß jeder Geschichtsschreiber nur die Geschichte seiner eigenen Zeit schreiben könne; schreibt er die einer anderen, so wird er auch damit wieder nur einen Beitrag zur Geschichte der seinigen liefern. Was aber für die allgemeine Geschichte gilt — und daß es gilt, beweisen die großen Geschichtsschreiber des Altertums und nicht wenige der Neuzeit —, gilt natürlich auch für die Litteraturgeschichte, ja für sie noch in höherem Grade; denn sie ist so glücklich, eine Wissenschaft zu sein, die nur mit Dokumenten, eben den Werken der Dichter und Schriftsteller, arbeitet. Daß für die neuere Litteraturgeschichtsschreibung diese Werke oft viel weniger wichtig erscheinen als die auszugrabenden Nachrichten über das Leben der Dichter und das sonstige Drum und Dran, braucht uns hier nicht zu kümmern.

Meiner Ansicht nach ist also eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart möglich. Mag man die litterarische Bewegung immerhin mit einem Strom vergleichen wie die geschichtliche selbst, deren Spiegelbild sie ist, ihr ganzer Verlauf ist doch

durch Bücher und Schriften festgelegt, ja es steht nichts im Wege, die geistige Bewegung selbst als das Sekundäre, die Bücher, zumal wenn sie künstlerische Werke sind, als das Primäre, als Thaten anzunehmen, von denen die Bewegung ausgeht, wobei man freilich nicht vergessen darf, daß auch die künstlerische oder geistige That wieder aus natürlichen Bedingungen hervorwächst. Aber diese Bedingungen liegen ja, sobald das Werk da ist, nicht in der Gegenwart, sondern schon in der Vergangenheit, und wir können daher die Frage: Was verdankt eine Erscheinung ihren Vorgängern, was ihrer eigenen Individualität? in der Regel sofort beantworten, wenn wir nur die Vergangenheit gründlich kennen. Schwieriger erscheint schon die Beantwortung der Frage: Was verdankt sie der allgemeinen Strömung der Zeit? Ich nehme aber an, daß eine bedeutendere Persönlichkeit — und eine solche muß der Litteraturgeschichtsschreiber, jeder Geschichtsschreiber sein, die Methode thut es nicht — auch über die vorherrschende Strömung der Zeit, selbst über die Nebenströmungen eine aus der genauen Kenntnis der Vergangenheit und eigener Anschauungskraft (Intuition) gewonnene verhältnismäßig richtige Anschauung haben kann, die denen, die Späterlebende gewinnen können, mindestens gleichwertig ist. Sind die Litteraturwerke zum Teil Niederschlag der Zeitströmungen, so ermöglichen sie eben dem scharfen, klaren, vor allem dem „intuitiven“ Geiste auch das Verständnis seiner Zeit, und die Vergleichung einer größeren Anzahl von Werken wird dann bald klar herausstellen, was persönliches, was Zeitgut ist. Die Frage endlich, wie die Wirkung der Erscheinungen auf die Nachwelt ist, scheint mir keineswegs die wichtigste zu sein. Zunächst hat, wie jeder Mensch, auch der Dichter und Schriftsteller seiner Zeit zu leben, und die Wirkung, die er auf seine Zeit übt und die sich im allgemeinen feststellen läßt, ist für den Geschichtsschreiber unmittelbar maßgebend; nur wenige Persönlichkeiten wirken ja auch über ihre Zeit hinaus. Ich halte es aber auch nicht für unmöglich, daß der Litteraturgeschichtsschreiber seiner Zeit diese Persönlichkeiten und die wahrhaft bedeutenden

Werke erkennt und ihre Wirkung auf die Nachwelt richtig bemißt. Ganz zweifellos hat es zu jeder Zeit Menschen gegeben, die sich durch den Erfolg nicht blenden ließen, das Echte und Bleibende, wenn nicht auf Grund ihrer ästhetischen und Verstandesbildung, so doch instinktiv erkannten, und zu diesen muß freilich der Litteraturgeschichtsschreiber gehören, mit der großen Menge der Unberufenen kann man nicht rechnen.

Kurz und gut, es ist, wenn man die Erkenntnis der Unvollkommenheit alles Menschlichen im allgemeinen und aller wissenschaftlichen Leistungen im besonderen auch dem Litteraturgeschichtsschreiber zu gute kommen läßt, wohl eine Litteraturgeschichte der Gegenwart möglich, die planvoll verfährt, abgrenzende Linien zieht, abrundende Formen gestaltet, abschließende Urteile fällt so gut wie ein Werk, das hundert Jahre später kommt. Nur muß man natürlich nicht das Jahr, in welchem man gerade lebt, als Gegenwart auffassen, sondern den Spielraum etwa eines Menschenalters gestatten, und ferner für das objektiv-geschichtliche Material, das die Zeit nach und nach zusammenträgt, gelegentlich mit kräftig-subjektiver Meinungsäußerung und Farbengebung vorlieb nehmen. Die sind nicht wissenschaftlich, wird man sagen; vielleicht nicht, aber sie nehmen sehr oft das Ergebnis der wissenschaftlichen Forschung voraus, und mit der Zeit werden sie ja auch geschichtliches Material.

Im übrigen glaube ich, daß wir nach und nach eine Reihe von Gesetzen des geistigen Lebens entdecken werden, die dem Litteraturgeschichtsschreiber der Gegenwart sein Werk bedeutend erleichtern. Schon früher einmal habe ich auf die Gesetzmäßigkeit aufmerksam gemacht, mit der z. B. in unsrer deutschen Litteratur jedes Menschenalter eine Art Sturm und Drang wiederkehrt, und ich bin überzeugt, daß man noch zu ganz andern, geradezu auffallenden Ergebnissen gelangen würde, wenn man für die Litteraturgeschichte etwas wie eine Generationenlehre schüfe, ja, nur die Zahlen der Litteraturgeschichte einmal gründlich durcharbeitete. So ist es z. B. wohl kaum ganz zufällig, daß das Jahr 1813 Hebbel, Ludwig und Wagner, das Jahr 1815 Geibel,

Kinkel und Schack, das Jahr 1819 Keller, Groth und Fontane, das Jahr 1830 Heyse und Hamerling hervorbrachte. Nicht blos der Gesamtcharakter einer Periode, auch die Jahreskonstellation muß bei der Erklärung der Artung eines Dichters herangezogen werden. Ohne in Zahlenmystik zu verfallen, würde ein tieferblickender Litterarhistoriker in dem einfachen Neben- und Nacheinander der Dichter wie auch in dem Erscheinen ihrer Werke Gesetze des geistigen Lebens finden, die den Materialismus Buckles, der ja auch seine Berechtigung hat, glücklich nach der idealistischen Seite ergänzten. Ebenso würde eine genaue Vergleichung der einzelnen Nationallitteraturen und ihrer verschiednen Perioden sehr fruchtbar sein; man würde erkennen, daß gleiche Ursachen überall die gleichen Wirkungen haben, und über die Anschauung, als ob stets unmittelbare Beeinflussungen wirksam seien, hinausgelangen. Auf alle Fälle wären für die Litteratur der Gegenwart eine größere Uebersichtlichkeit und tieferes Verständnis zu gewinnen. Die Hauptsache bleibt freilich immer, daß der Litteraturgeschichtsschreiber den „Blick" für die Eigenart der Erscheinungen hat; auch auf dem Gebiete der Litteratur giebt es Typen, vielleicht nicht einmal sehr zahlreiche, die immer wiederkehren und selten blos durch eine Persönlichkeit vertreten sind; hat man eine klare Anschauung von ihnen, dann ordnen sich die Einzelnen von selbst zu Gruppen, und es entsteht, ohne daß man die beliebten äußerlichen Klassifizierungen vorzunehmen braucht, ein übersichtliches Bild der Gesamtlitteratur, in das man alle neu auftauchenden Erscheinungen, die äußerst seltnen homines sui generis, für die überhaupt immer ein besondrer Platz da sein muß, ausgenommen, zwanglos einfügen kann. Aber jener „Blick" ist eben auch nicht allzu häufig, noch seltner verbindet er sich mit einer gründlichen Kenntnis der Vergangenheit und einer unbeirrbaren Aufmerksamkeit auf alles neue. Möglich ist eine Litteraturgeschichte der Gegenwart, gewiß — aber wer ist in der glücklichen Lage, ihr sein ganzes Leben widmen zu können, wer ohne den Ehrgeiz, seine Gaben anders, äußerlich ersprießlicher zu verwenden? Man müßte in der That

ganz in der Litteratur seiner Zeit leben, wenn man ein Werk schreiben wollte, das ihr getreues Spiegelbild sein sollte. Durch die Fülle der Erscheinungen erdrückt zu werden, brauchte man zwar nicht zu fürchten, wesentliches und unwesentliches zu unterscheiden fällt bei einiger Übung nicht schwer, und wenn man nicht allzu schnell nach Ergebnissen drängt, kommen sie nach und nach von selber; aber freilich, die Stellung eines solchen Litteraturhistorikers der Gegenwart würde eine außerordentlich schwierige sein, und erst die Nachwelt würde anerkennen, was er für seine Zeit geleistet. Erhalten werden wir ihn eines Tages sicher: Unsere Zeit mit ihrer litterarischen Ueberproduktion und dem raschen Wechsel der künstlerischen Moden verlangt ihn. Und er wird mehr als ein tüchtiger Forscher und ein gewandter Schriftsteller, er wird eine bedeutende Persönlichkeit sein.

Die Geschichtsschreiber der deutschen Litteratur des 19. Jahrhunderts.

Als der erste bemerkenswerte Versuch, eine Litteraturgeschichte der Gegenwart zu schreiben, ist schwerlich Karl Barthels „Deutsche Nationallitteratur der Neuzeit" (1850), die völlig unter Vilmars Einfluß steht, sondern doch wohl Julian Schmidts „Geschichte der deutschen Nationallitteratur im 19. Jahrhundert" (1852) zu bezeichnen, ein Werk, das aus der kritischen Thätigkeit seines Verfassers an den Grenzboten erwachsen war. Schmidt besitzt sicher Wissen und Scharfsinn, aber eine sehr enge ästhetische Anschauung, die des gesunden und sittlichen bürgerlichen Realismus, und die gewöhnliche Unfähigkeit der Gelehrten, das Spezifisch-Poetische zu erkennen, so daß er denn gerade den hervorragendsten Dichtern nicht gerecht wurde. Sein ursprünglich sehr großer Einfluß ist dann durch Lasalles (und Lothar Buchers) „Herr Julian Schmidt, der Litteraturhistoriker" (1862) und Hebbels „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" nach und nach völlig gebrochen worden. — Auf Julian Schmidt folgte zwei Jahre später Rudolf Gottschall mit dem Werke: „Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (1855), das dann, stetig fortgesetzt, als „Die deutsche Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts" zuletzt 1892 in 6. Auflage erschien. Eine wirkliche Geschichte der deutschen Litteratur der Gegenwart ist auch diese Arbeit nicht, ihr Verfasser war viel zu sehr in seinen jungdeutschen Anschauungen befangen und liebte das geistreiche Raisonnement in zu hohem Grade, als

daß eine objektive Würdigung der poetischen Erscheinungen möglich gewesen wäre. Immerhin urteilt Gottschall freier als Julian Schmidt, wenn auch oft im bewußten Gegensatz zu ihm. — Robert Prutz' das Jahrzehnt von 1848—1858 behandelnde Buch „Die deutsche Litteratur der Gegenwart" (1859) ist in sofern gar keine Geschichte, als es nur Einzelartikel über die Dichter zusammenstellt. Hier und da findet man ein gesundes Urteil, aber im ganzen wenig Verständnis für die Zeit und noch weniger klare Erkenntnis der Bedeutung der verschiedenen Talente. — Ludwig Salomons „Geschichte der deutschen Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts" (1881) ist vor allem als Beitrag zur Geschichte der nationalen Einigung zu betrachten. — Der erste, der dann wirklich auf den Ehrennamen eines Litteraturhistorikers der Gegenwart Anspruch erheben kann, ist Adolf Stern: Er hat, wie schon seine Anthologien „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" (1871) und „Fünfzig Jahre deutscher Prosa" (1872) erwiesen, den sichern Blick für die Bedeutung der dichterischen Persönlichkeiten und Begabungen und die ästhetische Durchbildung, die jeder Erscheinung in ihrer Art gerecht zu werden gestattet, dazu auch historisches Verständnis. Sein kleines Werk „Die deutsche Nationallitteratur von Goethes Tode bis zur Gegenwart" (1886, 3. Aufl. 1894) ist zur Einführung in die neuere deutsche Dichtung wie kein zweites geeignet; die Sammlungen seiner Essays „Zur Litteratur der Gegenwart, Bilder und Studien" (1880) und „Studien zur Litteratur der Gegenwart" (1895, 2. Aufl. 1898) bieten manches geradezu Abschließende. Der einzige Fehler Sterns dürfte sein, daß er zu streng den ästhetisch-litterarischen Standpunkt festhält. — Neben Sterns oben genanntem Werk will die „Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tode bis zur Gegenwart" von Paul Heinze und Rudolf Goette (1890) nichts besagen, es ist ein im ganzen kritikloses Buch. — Von für weitere Kreise bestimmten Darstellungen der deutschen Gesamtlitteratur, die die neuere Zeit eingehender behandeln, seien hier die Werke von Robert König, Otto von Leixner und Max Koch genannt, die aber alle drei nicht genügen können: König ist einseitig, Leixner oberflächlich und Koch preciös. Allerneueste hier einschlagende Werke sind dann endlich: Eugen Wolffs „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" (1896), die, da sie den Stoff nach den Gattungen der Poesie einteilt, über eine gewisse „papierne" Auffassung der litterarischen Erscheinungen nicht hinausgelangt und historisch wie ästhetisch nirgends tiefer dringt, oft oberflächlich und schief urteilt; einzelne Gebiete behandelnd: Berthold Litzmanns „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart" (1894, 3. Aufl. 1896), ein Buch, das den Modernen gerecht zu werden strebt, aber vielfach befangen erscheint, Alfred Bieses „Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker" (1896), wenigstens eine fleißige, brauchbare Arbeit, und Leo Bergs „Der

Übermensch in der modernen Litteratur" (1897), im ganzen gesucht und gezwungen, ästhetisch schwach.

Sehr zahlreich und öfter wertvoll sind die Essays über neuere Dichter, die einzeln in Monatsschriften und Wochenschriften erschienen, dann auch bisweilen (Treitschke, Stern, Gottschall, E. Ziel) gesammelt worden sind. Sie sollen in unserer Darstellung möglichst vollständig verzeichnet werden, wenigstens aus folgenden Zeitschriften: Westermanns deutsche Monatshefte (WM), Unsere Zeit (UZ), Preußische Jahrbücher (PJ), Deutsche Rundschau (DR), Nord und Süd (NS) und Grenzboten (G).

---

2. Das silberne Zeitalter der deutschen Dichtung.

Die deutschen Litteraturgeschichtschreiber lieben es, wenigstens bei der Litteraturgeschichte unseres Jahrhunderts, die politisch epochemachenden Jahre auch zu litteraturgeschichtlichen Abschnitten zu verwenden. So sehen wir die politisch wichtigen Jahre 1830, 1848, 1870 und 1890, dies als das Jahr der Verabschiedung Bismarcks, auch als die Anfänge neuer litteraturgeschichtlicher Perioden hingestellt. Nun hängen politisches und litterarisches Leben ja gewiß zusammen, wie alle Gebiete menschlicher Bethätigung, aber die alte Annahme, daß eine Zeit politischen Aufschwungs auch stets eine des litterarischen, eine Zeit des politischen Verfalls auch eine des litterarischen sei, ist doch nicht zu halten, wie es die Geschichte unsrer klassischen Dichtung und die der Blütezeiten der italienischen und spanischen Dichtung hinreichend klar darthun. Noch viel weniger kann man eine Bedeutung einzelner großer politischer Ereignisse für die Litteratur nachweisen. In unserm Jahrhundert wird man zwar die Jahre 1830 und 1890 als litterarisch epochemachend festzuhalten haben, aber nicht oder doch nur zum Teil in Verbindung mit der Politik: in ihnen treten Sturm- und Drangbewegungen, die sich aber schon vorher angekündigt hatten, für die breiteren Volkskreise ans Tageslicht — vom Jahre 1740

an haben wir eben aller dreißig Jahre den Sturm und Drang, und in unserm Jahrhundert sind also 1800, 1830, 1860, 1890 die betreffenden Jahre, freilich nur als runde Zahlen. 1848 und 1870 haben im Grunde gar keine litterarische Bedeutung. Wie ich hier gleich hervorheben will, ist es keineswegs gesagt, daß eine Sturm- und Drangbewegung immer die gesamte Litteratur durchdringe und das Wesentliche und Beste der zeitgenössischen Dichtung bedeute, standen doch im Jahre 1800 Goethe und Schiller neben der Romantik, 1830 Uhland, Rückert, Grillparzer, Platen und Immermann neben dem jungen Deutschland, 1860 Hebbel, Ludwig, Mörike, Keller und Freytag neben den Münchnern. Der Sturm und Drang geht immer von der Jugend aus und zeigt an, daß ein neues Geschlecht den Schauplatz betritt. Daß dieses Geschlecht den litterarischen oder gar künstlerischen Fortschritt bringt, ist nicht immer sicher, obwohl es doch in der Regel etwas neues in die Litteratur hineinträgt; aber stets befinden sich die vom Sturm und Drang ergriffenen Jungen in heftigem Gegensatz zu den Alten und vertreten in Kunst und Leben die der bisher herrschenden entgegengesetzte Richtung. Auch für das Gebiet der Litteratur scheinen Revolutionen eine Notwendigkeit zu sein; denn so gewiß es ist, daß die sich vordrängende Jugend für alles, was sie erstrebt, Anknüpfungen bei den Alten fände, ebenso gewiß übersieht sie das regelmäßig, holt sich entweder ihre Vorbilder aus fremden Litteraturen oder glaubt gar, die Kunst von vorn beginnen zu müssen und zu können. Nach und nach, jemehr sich wirkliche Talente hervorthun und entwickeln, kommt dann der Sturm zur Ruhe, und das Berechtigte der Bewegung kommt in reifen Gestaltungen zur Erscheinung, oft erst, wenn die ersten Stürmer und Dränger längst dahin sind. Gerade der Sturm und Drang macht es vielfach schwer, litterarische Entwickelungen klar zu überblicken; denn nur zu leicht vergißt man, von dem Trubel irre geleitet, was reife Geister vor ihm geleistet haben, ja man ist unter Umständen sogar geneigt, das Gährende und Überschäumende des Sturmes und Dranges für Kraft und

Weite, die ihm folgende Abklärung und Bestimmtheit für Schwäche und Enge zu halten.

Mit welchem Jahre unsere neuere Dichtung beginnt, das ist eine Frage, auf die je nach denen, die antworten, sehr verschiedene Antworten erfolgen können. Es hat etwas für sich, sie mit dem Jahre 1830 anzufangen, nicht gerade mit dem jungen Deutschland, das heute längst überwunden ist, wenn auch das jüngste Deutschland einige seiner Dummheiten wiederholt hat, aber mit Heine, der immer noch fortwirkt und im guten und bösen als der erste unserer modernen Dichter bezeichnet werden darf. Nach der landläufigen Auffassung haben wir dann von 1830 bis 1848 eine revolutionäre und von 1848 an eine reaktionäre Poesie, die erst in den achtziger Jahren wieder von einer neuen revolutionären abgelöst wird. Aber diese Auffassung ist ganz einseitig, politisch-doktrinär. Namentlich thut man der Zeit nach 1850 bitter Unrecht, wenn man sie einfach als Reaktionsperiode faßt, in der eine gesunde, starke Poesie gar nicht habe aufkommen können. Gerade diese vielgeschmähte Reaktionszeit birgt einen neuen Aufschwung der deutschen Dichtung, der freilich nicht von Bestand war, abe[r] doch eine Reihe bedeutender Dichter und vorzüglicher We[rke] hervortreten ließ, deren Wirkungen noch heute trotz alles ne[uen] Sturmes und Dranges fast unvermindert fortdauern. [Die] Wurzeln dieses Aufschwunges liegen zum Teil in der Zeit [vor] 1848, ja einzelne der bedeutendsten Dichter waren vor di[esem] Jahre sogar schon berühmt geworden, das Ende kann ma[n] das Jahr 1865 setzen, ohne daß darum die Laufbahn aller he[rvor]ragenden Dichter um diese Zeit jäh abbräche. Als „r[...] Jahr", als das Jahr der Höhe möchte ich 1860 hinstelle[n,] der ganzen Periode beinahe den Ehrennamen eines silb[ernen] Zeitalters der deutschen Dichtung, dem goldenen klass[ischen] gegenüber, erteilen.

Die eigentümliche Größe dieser Zeit erkennt man [...] an der gr[...] der bedeutenden Dichter[...] ammenl[...] [k]ann sie, wenn man will,

Gebiet der Dichtung, das nicht hervorragende Vertreter aufwiese. Selbst die niedere, die Unterhaltungslitteratur war in diesen Tagen besser als jemals in Deutschland vertreten.

So leuchtet ohne weiteres ein, daß die Auffassung der fünfziger Jahre als Reaktionsperiode, in der alle Dichtung schwächlich, mark- und blutlos gewesen sei, nicht haltbar ist. Man kann, wenn man will, eine große Anzahl von Werken mit „Amaranth“ und „Was sich der Wald erzählt“ an der Spitze zusammenstellen, die, besonders wenn man die Titel der vor 1848 erschienenen politischen Gedichtsammlungen dagegen hält, einen merkwürdig zahmen Charakter der ganzen Periode zu beweisen scheinen, und man hat das wirklich gethan; aber das ist Spiegelfechterei, die Redwitzsche katholisierende Spätromantik und die ihr im protestantischen Norddeutschland entsprechende Wald- und Blumenpoesie waren im Nu überwunden, waren überhaupt nur eine Mode, keine litterarische Richtung. Will man mit einem Schlagwort die ganze Litteratur der Zeit kennzeichnen, so muß man nicht das politische Schlagwort „Reaktion“ wählen, sondern das ästhetische „Rückkehr zur Kunst“, das Adolf Stern zuerst angewandt hat. Wohl wurde nach 1848 überall der Versuch gemacht, die alte Volksbevormundung wieder einzuführen, aber das berührte den idealistisch gestimmten Kern der bürgerlichen Kreise nicht allzutief, man empfand es mehr als augenblicklichen unwürdigen Druck und verzweifelte weder an dem Sieg des nationalen Gedankens noch an dem bestimmter liberaler Ideen. Schon während des Orientkrieges, vollständig aber beim Eintritt der Regentschaft in Preußen wich denn auch der Druck. Man muß ferner litteraturgeschichtlich die neue Zeit auch nicht mit dem Jahre 1848 oder 1850 beginnen, sondern, wie gesagt, die Anfänge der ihr entsprechenden Kunst in die vierziger Jahre zurückverfolgen, und da hat man dann als die Hauptvertreter einer Dichtung, die der Tendenzpoesie, dem jungen Deutschland wie der politischen Lyrik gegenübertritt, einerseits Hebbel und die aufkommenden Realisten, wie Jeremias Gotthelf, der schon 1836, also noch vor dem Er-

scheinen von Immermanns „Münchhausen" (Oberhof) die neue Aera der Volksdarstellung begründet hatte, Meinhold, Willibald Alexis, auch Stifter und Auerbach, andrerseits Geibel und die nach und nach hervortretenden Neuromantiker und klassizistischen Eklektiker. Einige Jahreszahlen mögen das belegen: 1840 erschienen Geibels „Gedichte" und Alexis' „Roland von Berlin", 1841 Hebbels „Judith" und Gotthelfs „Uli der Knecht", 1843 Meinholds „Bernsteinhexe", Auerbachs erste Dorfgeschichten und Kinkels „Gedichte", 1844 Hebbels „Maria Magdalene" und Stifters erste „Studien", 1846 Kinkels „Otto der Schütz". In diesen Werken sind die Richtungen der deutschen Poesie von 1850 an durchaus vorgebildet. Es ist aber noch eine dritte Richtung zu erwähnen: die aus dem jungen Deutschland hervorwachsende, an deren Spitze Gutzkow mit seinen großen Zeitromanen steht, und der Dichter wie Bauernfeld, seiner Art nach, und Gustav Freytag in seinen Anfängen („Die Valentine", 1847) angehören. Auch diese Richtung kehrt zur Kunst zurück, wenn auch die Mehrzahl der zu ihr zu zählenden jüngeren Dichter, Hartmann, Meißner, Waldau, Gottschall u. s. w., die alten freiheitlichen Ideale darum nicht aufgeben und gelegentlich in das jungdeutsche Geistreichthun und das revolutionäre deklamatorische Pathos zurückfallen. Ganz rein lassen sich die drei Richtungen nicht scheiden, mehr oder minder kommen sie alle zuletzt zum Realismus, der aber nur bei einigen Dichtern als ausgeprägte Wirklichkeitsdichtung, meist als sogenannter poetischer Realismus auftritt. Der Sturm und Drang der Jugend beginnt dann in Norddeutschland und wird von dort nach München getragen. Er ist der harmloseste, den wir je gehabt haben, mehr einer der Form als des Inhalts, aber er führt zur Gründung einer großen Schule, der Münchner, die 1861 mit dem ersten „Münchner Dichterbuch" stattlich vor die Oeffentlichkeit tritt und ihren inneren Zusammenhang so gut wahrt, daß noch zwei Jahrzehnte später, 1881 (1882), ein neues Dichterbuch erscheinen konnte.

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die sozialen Zu-

stände Deutschlands zu werfen, unter denen sich diese neue Litteratur entwickelte. Bedeuten die politischen Ereignisse für die Litteratur im allgemeinen sehr wenig, so haben die sozialen Verhältnisse um so größere Bedeutung. Die fünfziger und die ersten sechziger Jahre sind nun, mögen sie auch politisch zunächst eine Reaktionszeit sein, vom wirtschaftlichen Standpunkte aus eine Zeit gewaltigen Aufschwungs, in ihnen erhält das heutige Deutschland durch die Ausbildung der modernen Verkehrsmittel und die allgemeine Verbreitung der Industrie seine Physiognomie, das liberale Bürgertum wird die herrschende Klasse in Deutschland, und der Nationalwohlstand schwillt unter kapitalistischen Formen gewaltig an. Will man einen Vergleich, so kann man an das Frankreich Louis Philipps in den dreißiger Jahren erinnern; genau wie dieses, das Frankreich der Bourgeoisie, sah auch das neue Deutschland der Bourgeoisie eine bedeutende Entwickelung von Kunst und Wissenschaft. Im ganzen waren die fünfziger und sechziger Jahre, so viel man auch an ihnen aussetzen mag, keine üble Zeit; noch war, wie die Auswüchse des Kapitalismus, die durch sie hervorgerufene soziale Bewegung erst in ihren Anfängen da, das Lebensbehagen im allgemeinen noch nicht gestört, man fing an, mit dem wachsenden Wohlstand überall in Deutschland auch an den Schmuck des Daseins zu denken, bildende Kunst und Kunstgewerbe begannen wieder eine Rolle zu spielen, die Litteratur war zwar ein wenig im tieferen Interesse der Nation zurückgetreten, konnte aber dafür durch die damals zuerst hervortretenden billigen Klassikerausgaben und durch die Entwickelung der Presse, vor allem der Unterhaltungsblätter (Westermanns Monatshefte, begründet 1846, Gartenlaube 1852, Ueber Land und Meer 1858, Daheim 1864), immer weitere Kreise gewinnen. Geistig stand die Zeit im Zeichen des politischen und religiösen Liberalismus, der in der Entwickelung der Naturwissenschaft den festen Grund gefunden zu haben glaubte, aber der große Bruch zwischen dem alten und dem neuen Deutschland war noch nicht eingetreten, man war noch idealistisch

gesinnt, fühlte sich noch eins mit dem Humanismus und Kosmopolitismus der klassischen Periode, unbeschadet der nationalen Hoffnungen, die die Einigung Deutschlands bevorstehen sahen. Es war im ganzen, wenn man das gesamte Volksleben ins Auge faßt, keine leidenschaftlich aufgeregte, geistig bewegte Zeit, es war sozusagen der Abend einer Kultur, aber ein schöner, frischer, kühler Abend, der einen neuen schönen Tag zu verheißen schien. Der Dichtung pflegen solche Zeiten günstig zu sein, und so fehlt es denn der deutschen dieser Zeit auch nicht an Größe und Bedeutung. Erst um die Mitte der sechziger Jahre, mit der vollen Ausbildung des Kapitalismus, dem Aufkommen des Materialismus und dem Anschwellen der politischen Erregung gehen ihr diese verloren.

---

3. Friedrich Hebbel und Otto Ludwig.

Die größten Dichter der Zeit von 1840 bis 1865, die einzigen Genies der ganzen Periode sind ohne Zweifel Friedrich Hebbel und Otto Ludwig. Ihre Dichtung, ihr Drama ist wirklich größten Stils, sodaß man es ohne Furcht mit dem Shakespeares zusammen zu nennen, wenn auch nicht zu vergleichen wagt, ihr Gesamtschaffen, zumal das Hebbels, so reich und vielseitig, daß man ihre Werke mit einigem Recht neben denen Goethes und Schillers aufstellen kann, und an Kunstverständnis übertreffen sie die meisten deutschen Dichter, vielleicht nur Goethe ausgenommen. Bleiben sie dennoch an Bedeutung und Wirkung hinter den größten der Klassiker zurück, so liegt das eben daran, daß sie Söhne einer sinkenden, nicht einer aufstrebenden Zeit waren, und daß sie das, besonders Hebbel, auch nur zu gut wußten. Nicht ein kranker Titan, wie man wohl gesagt hat, war der Wesselburener Dichter, aber er

verbrauchte einen großen Teil seiner gewaltigen Kraft, um gesund zu bleiben, und seine Dichtung ward nicht leicht und frei, sondern unter qualvollem Ringen geboren. Sie trägt den düstern Zug der Schmerzen, stammt aber doch aus dem tiefsten Leben und reicht zum Höchsten empor. Haben wir Deutschen eine Tragödie, so ist es nicht die Schillers, sondern die Kleists, Hebbels und Ludwigs — darüber sollte nun kein Zweifel mehr sein, so sicher es andererseits ist, daß nicht einmal alle drei zusammen die nationale Bedeutung Schillers erreichen. Die liberale Bourgeoisie der fünfziger und sechziger Jahre konnte freilich keine Tragödie brauchen, noch weniger die wüste Gesellschaft, die in den siebziger Jahren den Ton angab, und so sind Hebbel und Ludwig in der Hauptsache um ihre unmittelbare Wirkung gekommen und leider selbst ohne größeren Einfluß auf das ihnen nachfolgende Dichtergeschlecht geblieben; erst jetzt ist ihre Zeit gekommen. Aber das Genie ist in seiner Wirkung ja nicht auf seine Zeit angewiesen, Kleist ist heute schon Klassiker geworden, Hebbel und Ludwig werden es in einigen Jahrzehnten auch sein.

Es ist ein wunderbares Gefühl, wenn man aus der klassischen Dichterwelt, in der man erzogen worden ist und mit jugendlicher Begeisterung alles Hohe und Schöne gesehen hat, zum ersten Mal in die Welt Hebbels und Ludwigs tritt. Da sind die Farben greller, die Töne schriller, es fehlt nicht an wilden Sprüngen unheimlicher Leidenschaft, an düsterer Hoheit und Herbheit, und erst nach und nach tauchen mildere Lichter, sanftere Gefühle, wärmere und weichere Stimmungen auf, wie sie uns selbst bisweilen nach dem lärmenden Getriebe des Tages in unseren stillsten Stunden überkommen. Aber — und das ist sogar trotz aller gegenteiligen Behauptungen der beiden Dichter selbst, vor allem Ludwigs, ein für allemal festzuhalten — die Dichtung Hebbels und Ludwigs bedeutet keinen Bruch mit der klassischen Vergangenheit, sie ist selbständig, aber sie steht auf demselben Boden, auf dem unsere klassische Poesie steht. Im großen und ganzen waren sich beide Dichter dessen auch

bewußt. Hebbel wie Ludwig hat den Dramatiker Schiller angegriffen, aber sie haben für die Persönlichkeit des Dichters jederzeit die höchste Verehrung gehabt, Ludwig fand für Lessings „Emilia Galotti", die Hebbel einem Uhrwerk verglich, das höchste Lob, und Hebbel wieder knüpfte seine dramatische Theorie an den „Faust" und die „Wahlverwandtschaften" Goethes an. Den klassischen Geist, das Ideal edlen Menschentums hat keiner von beiden jemals verleugnet; dennoch haben sie in der Gegenwart gelebt, haben erkannt, daß es nicht möglich sei, deren Gegensätze alle auszugleichen und die Poesie stets harmonisch abzuzutönen; was den Klassikern im einzelnen gelungen ist, das erstrebten sie aber wenigstens durch den Gesammteindruck ihrer Werke. Realisten sind sie beide, beide stellen sie die Wahrheit ihrer Gebilde über alles, wie denn Ludwig einmal die klassische Dichtung mit ihrer der Wirklichkeit abgewandten Tendenz geradezu für das Elend Deutschlands verantwortlich macht; aber sie bekennen sich nie zu der Ansicht, daß jeder der Wirklichkeit abgelauschte Zug nun auch schon künstlerische Wahrheit sei, und Ludwig erfindet den Ausdruck „poetischer Realismus", obwohl er in der getreuen Schilderung des Milieus Zola fast nichts nachgiebt. Näher noch als unseren Klassikern stehen sie Shakespeare, schon deshalb, weil sie beide geborene Dramatiker sind wie dieser, und für Ludwig wird Shakespeares dramatische Kunst von der uns doch drei Jahrhunderte trennen, verhängnisvoll. Auch zu Kleist haben sie, namentlich Hebbel, ein inniges Verhältnis, dagegen wollten sie von Grabbe beide nicht viel wissen, wohl weil sie den ethischen Zug in seiner Poesie vermißten. Der Begriff der „Epigonenpoesie" paßt auf sie in keiner Weise; auch Ludwig ist in seinen vollendeten Werken von Shakespeare doch nicht so stark beeinflußt worden, daß seine Eigenart unterdrückt worden wäre; als Erzähler steht er sogar ohne jeden Vorgänger da, wie Hebbel als Lyriker ganz eigenartig groß und selbstständig ist. Das Ueberwiegen der rein formalen Elemente, der dichterischen Fertigkeit, das Hauptkennzeichen der Epigonenpoesie, fehlt bei beiden völlig, sie wollen zwar auf den

großen Stil und die allgemeine menschliche Grundlage der Klassiker (und Shakespeares) nicht verzichten, aber sie graben zugleich die Wurzeln der Charaktere und aller menschlichen Verhältnisse tiefer auf, als es die klassische Dichtung für nötig und möglich hielt, und so sehen wir bei ihnen meist ein schweres Ringen mit ihren Stoffen, das sich auch der Form aufprägt. Eine eigene Höhe der deutschen Dichtung bezeichnen sie im Vergleich zu den Klassikern nicht, aber sie bringen Neues, sind Vorläufer, ihre Poesie ist Progonenpoesie im Gegensatz zu der Epigonenpoesie und muß so bezeichnet werden selbst auf die Gefahr hin, daß die neue Höhe nicht erreicht werden sollte. Sollte sie aber erreicht werden, so werden Hebbel und Ludwig die Verbindung zwischen beiden Höhen herstellen.

Man hat auf Hebbel und Ludwig und noch einige andere deutsche Dichter, wie Kleist, den von Friedrich Vischer stammenden Ausdruck „partielle Genies" angewandt. Er ist leicht mißzuverstehen, unvollständige Genies kann es im Grunde nicht geben, die Allseitigkeit oder doch die nötige Geschlossenheit des Wesens ist ja eins der wesentlichen Merkmale des Genies im Gegensatz zum Talent, das das eine hat, das andere aber nicht. Hebbel und Ludwig geniale Naturen, ja auch geradezu Genies zu nennen, trägt man kein Bedenken, aber man wird sie doch nie mit Shakespeare und Goethe, mit Dante nud Cervantes, ja auch nicht mit den der Wirkung nach diesen Genies verwandten nationalen Talenten ersten Ranges, wie Molière und Schiller, auf die gleiche Stufe stellen. So muß man eben Genies zweiten Ranges annehmen, eine eigene Gattung, für die man auch in allen Litteraturen, in allen Künsten Vertreter findet; sie sind von Talenten sehr leicht zu unterscheiden, aber ihrem tiefsten Wesen nach nicht leicht zu erkennen. Außer partiellen und wegwerfender Halbgenies hat man sie auch wohl pathologische Genies genannt, und einen ausgeprägten Zug des Leidens (aber nicht eigentliche Krankheit) wird man bei ihnen wohl meistens finden, ihn auch zum Teil auf Anlage und durch Zeitumstände und persönliche Schicksale gestörte Entwicklung zu-

rückführen können. Viel weiter aber kommt man dadurch nicht. Die wesentlichen Dichtergaben, die gewaltige Anschauungs-, die große Gestaltungskraft haben sie ohne Zweifel, dazu auch tiefe ästhetische Erkenntnis nnd unbeirrbaren künstlerischen Ernst; trotzdem erreichen sie das Höchste nicht. Manchmal ist ein Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis da; indem Hebbel ausführte, daß sich bei dem normalen Dichter Kraft und Erkenntnis entsprächen, hat er vielleicht eine geheime Wunde berührt. Von ihm stammt auch das verzweifelte Wort: „Große Talente stammen von Gott, kleine vom Teufel“, und es ist anzunehmen, daß er es in einem Augenblicke niedergeschrieben hat, wo er sich bewußt war, daß er das Vortreffliche, das er erkannte, nicht allezeit rein zu gestalten vermochte. Bei Heinrich von Kleist würde man einen mit dem poetischen unheimlich ringenden metaphysischen Trieb, der auch bei Hebbel stark war, annehmen können. Byron, der wohl auch in diese Reihe gehört, erreichte das Höchste nicht, weil er sozusagen nicht aus sich selbst herauskonnte. Ludwig endlich hatte wohl eine seiner Erkenntnis entsprechende Kraft, aber nicht den energischen Künsterwillen, der Hebbel über das, was ihn quälte und störte, doch immer glücklich fortriß und bis zum Ende kommen ließ. „Mangel an Selbstvertrauen“ hat Ludwig seine Schwäche selber genannt, es war wohl nicht ganz das, aber etwas ähnliches. Ihnen allen fehlt zum Dichter nichts wesentliches, aber die einzelnen Gaben scheinen zu einander nicht in dem richtigen Verhältnis zu stehen und sich gegenseitig zu hemmen, statt zu fördern. So werden diese Dichter, zumal wenn nun auch die Zeitverhältnisse noch ungünstig einwirken, manchmal einseitig oder sind wohl auch forziert, düstre Schatten fallen in ihr Werk hinein, und unheimliche Kräfte treiben dort ihr Wesen. Wahr aber bleiben sie trotzdem, bedeutend wirken sie immer, denn sie sind eben Genies. Trotz ihrer Schwächen ragen ihre Werke gewaltig über die der mitstrebenden Talente hervor, und es ist ein bitteres Unrecht, sich immer und ewig wieder an jene Schwächen anzuklammern. Hin und wieder gelingt ihnen jedoch auch ein

in jeder Beziehung vollendetes Werk, und dann findet man auch bei ihnen jene erschütternde Größe, jene rührende Schönheit, die ihre größern und glücklichern Brüder immer und scheinbar spielend erreichen.

Nun ruhen sie beide schon mehr als dreißig Jahre im Grabe, der leidenschaftliche Dithmarse, der sich immer wieder trotzig der Welt entgegenstellte wie seine Vorfahren einst den Feindesscharen und Meereswogen, und der stille Thüringer, der immer abseits ging und doch auf den Pfaden der echten und großen Dichtung wandelte. Aber die Zeit ist jetzt nahe, wo sie für ihr ganzes Volk wieder auferstehen, die beiden echt deutschen Männer, die nicht wie so manche des neueren Geschlechts Deutsche sein wollten, sondern Deutsche waren, die der Kunst ein ganzes an Entbehrungen und Enttäuschungen reiches Leben widmeten und doch nicht mehr begehrten als eine einfache Nische im Pantheon der deutschen Litteratur. Lange genug hat man sie als poetische Sonderlinge ausgeschrieen, die in überstolzem Selbstbewußtsein weitab von der großen Heerstraße der deutschen Dichter einherschritten und nur für wenige gelebt und gedichtetet hätten. Jetzt erkennt man, daß sie es waren, die das Banner Goethes und Schillers mit sich führten, und die Straße, die sie gebahnt haben, ist heute fast die einzig beschreitbare geworden. Möge man ihnen nachfolgen Noch ist es nicht zu spät, wenn auch ein ganzes Menschenalter unter mehr oder minder fruchtlosen Versuchen, eiteln Selbsttäuschungen und leider auch gaunerischem Betrug des deutschen Volkes vergangen ist. Das Beste freilich kann auch das größte Vorbild, der aufs klarste vorgezeichnete Weg nicht geben. „Den echten Dichter macht die Ganzheit und Fülle seiner Stimmung," sagt Otto Ludwig. Aber schon der junge Hebbel schrieb in sein Tagebuch: „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Mann untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sichern Gebrauch seiner Kräfte gelangen will; ein Prophet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen."

Friedrich Hebbel.

Christian Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 zu Wesselburen in Dithmarschen als Sohn eines tagelöhnernden Maurers geboren. Seine dithmarscher Abstammung (der Vater war aus Meldorf, wo die Familie noch existiert) ist zur Erklärung seines Wesens außerordentlich wichtig, in dem Maurersohn von Wesselburen steckte die Herrennatur des alten freien Bauernvolkes. Leider fand sie nicht den Boden, sich frei zu entwickeln, des Dichters Jugend war reich an Entbehrungen und Demütigungen, und nicht viel fehlte, so wäre der Knabe von seinem Vater zum Maurerhandwerk gezwungen worden. Davor rettete ihn des Vaters Tod (1827), aber dieser ließ die Familie in der größten Not zurück, und die Aufnahme Hebbels in das Haus des Kirchspielvogts Mohr, in dem er zunächst als Laufbursche und dann als Schreiber verwendet wurde, war für ihn doch nur eine Hilfe sehr zweifelhafter Art, da ihm damit keineswegs die Bildungsquellen, nach denen er sich sehnte, erschlossen wurden. Dennoch vermochte der nur auf der Volksschule vorgebildete junge Mann sich während seiner Schreiberzeit (bis 1835) durch Lektüre eine tiefgehende, wenn auch einseitige, wesentlich ästhetische Bildung zu erwerben, die ihn freilich in der vom geistigen Leben Deutschlands abgeschlossenen Heimat nur isolierte und ihn nach und nach in einen unerträglichen Gegensatz zu seiner Stellung brachte, die von seinem Herrn im ganzen als Bedientenstellung aufgefaßt wurde. In dieser Schreiberzeit wurzeln Hebbels Trotz und Düsterkeit. Verschiedene Versuche, aus der Heimat fortzukommen, mißlangen, bis endlich Amalie Schoppe (1791—1858), die Schriftstellerin und Herausgeberin der Hamburger „Pariser Modeblätter“, der Hebbel durch Gedichte bekannt geworden war, die Erlösung brachte. Der Zweiundzwanzigjährige ging nach Hamburg, um sich dort mit Unterstützung geworbener Gönner auf die Universität vorzubereiten. Auch das Hamburger Jahr war wenig erfreulich, da der Dichter für die Freitischexistenz doch zu alt war, und der Versuch, die Elemente gelehrter Bildung nachzuholen, erfolglos bleiben mußte. Wie hoch damals Hebbels geistige Kultur bereits stand, beweisen die in Hamburg begonnenen Tagebücher (von März 1835 an). Ende März 1836 bezog Hebbel die Universität Heidelberg, um Jura zu studieren, gab diesen Vorsatz aber bald auf und lebte in der Neckarstadt wie auch in München, wohin er sich im September 1836 wandte, den freien Studien und der Schriftstellerei. Auch die Universitätszeit des Dichters war nur eine Kette von Entbehrungen, wie er denn in München einmal ein ganzes halbes Jahr lang nur von Kaffee und Brot lebte, und neben den Entbehrungen gingen ungewöhnlich heftige innere Kämpfe her, in die die Briefe an Elise Lensing in Hamburg einen ergreifenden Einblick gewähren. Im März 1839 verließ Hebbel München und kam nach einer schrecklichen

Fußreise abgerissen und ohne Existenzmittel in Hamburg an, dort von Elise Lensing empfangen, zu der er dann in ein inniges Verhältnis trat. Über die Misère eines gewöhnlichen Litteratendaseins hob ihn endlich die mächtig einsetzende dramatische Produktion hinweg: Anfang 1840 war die „Judith" vollendet, im März 1841 „Genoveva", im November desselben Jahres das Lustspiel „Der Diamant", 1842 die erste Sammlung der Gedichte zusammengestellt. Schon die „Judith" (erste Aufführung 6. Juli 1840 am Berliner Hoftheater) machte Hebbel berühmt, aber weder sie noch die folgenden Werke vermochten dem Dichter, der zur schriftstellerischen Tagelöhnerei nicht den geringsten Beruf hatte, die Existenz zu verschaffen, und so begab er sich im November 1842 nach Kopenhagen, um seinen Landesherrn König Christian VIII. um ein Reisestipendium zu bitten. Er erhielt es durch Öhlenschlägers Vermittelung, kehrte im April 1843 nach Hamburg zurück und trat im September 1843 die Reise an, die ihn zunächst nach Paris führte, wo er ein Jahr lang blieb und die in Kopenhagen angefangene „Maria Magdalene" (erste Aufführung Leipzig 1846) vollendete. Im Oktober 1844 kam er nach Rom, ging im Juni 1845 nach Neapel, im Oktober wieder nach Rom zurück und von dort im Dezember über Ancona und Triest nach Wien. Während dieser trotz des Stipendiums nur unter neuen Entbehrungen durchgeführten Reise hatte sich das Verhältnis des Dichters zu Elise Lensing, reich an Schuld und Qual, ohne Hoffnung, wie es war, innerlich gelöst; Hebbel, der in Wien festgehalten wurde, heiratete hier im Mai 1846 die Burgtheaterschauspielerin Christine Enghaus und behielt seitdem seinen Wohnsitz in der österreichischen Kaiserstadt. Mit Elise Lensing trat später eine Aussöhnung ein. In Wien entstanden 1846/47 „Ein Trauerspiel in Sizilien" und „Julia" „Herodes und Mariamne" wurde in dieser Zeit begonnen, auch ein Band neuer Gedichte zusammengestellt. Die Bewegung des Jahres 1848, an der der politisch durchaus gemäßigte Hebbel insoweit Anteil nahm, als er für die „Allgem. Ztg." Berichte schrieb, sich als Kandidaten für das Frankfurter Parlament aufstellen und sich in einer Deputation des Schriftstellervereins Concordia zum Kaiser nach Innsbruck schicken ließ, öffnete seinen Dramen eine Zeit lang das Burgtheater. Während der Belagerung Wiens vollendete der Dichter „Herodes und Mariamne", 1844 das Märchenlustspiel „Der Rubin", das Jahr 1850 brachte einen zweiten Akt zu dem in Neapel begonnenen, Fragment gebliebenen „Moloch" und das kleine Drama „Michelangelo". Mit dem Beginn der Burgtheater-Direktion Heinrich Laubes wurde Hebbel die Bühne, auf der „Judith" und „Maria Magdalene" bedeutende Erfolge gehabt hatten, wieder verschlossen, aber der Dichter, im Besitz einer glücklichen Häuslichkeit, ließ sich nicht verbittern: Ende 1851 vollendete er die „Agnes Bernauer", die in München unter Dingelstedts Leitung zuerst aufgeführt wurde, 1854 „Gyges und sein

Ring", 1857 das epische Gedicht „Mutter und Kind", das von der Tiedge-Stiftung gekrönt wurde; in demselben Jahr erschien die Gesamtausgabe seiner Gedichte. Seit 1855 besaß Hebbel ein kleines Besitztum in Orth bei Gmunden, wo er dann jeden Sommer verbrachte; seit diesem Jahre schuf er auch an den „Nibelungen", die endlich 1860 fertig wurden. Zwischendurch entstanden die ersten Akte des „Demetrius". Die Nibelungentrilogie wurde am 31. Januar 1861 in Weimar zum ersten Male aufgeführt, gleichfalls unter Dingelstedts Leitung. Aus dem Plane, den Dichter nach Weimar zu ziehen, wurde nichts, er blieb in Wien, das er seit 1846 nur zu einigen Reisen, nach Berlin und Hamburg, Paris und London u. s. w. verlassen. Im Jahre 1862 erschienen die „Nibelungen" auch auf anderen Bühnen, Anfang 1863 selbst, mit großem Erfolge, in Wien. Sein fünfzigster Geburtstag fand den Dichter krank, und die Nachricht von der Verleihung des Schillerpreises für die „Nibelungen" (für den außerdem Freytags „Fabier" ernsthaft in Betracht gekommen waren!) traf ihn auf dem Sterbelager, auf dem er übrigens noch den „Demetrius" nahezu vollendete. Er starb am 13. Dezember 1863.

Hebbels Dichterleben kann man, wenn man will, in drei Perioden einteilen, ohne daß jedoch die Grenzen scharf zu ziehen wären: Die Münchner und Hamburger Sturm- und Drangzeit, die soziale Periode, die Reise und die ersten Wiener Jahre umfassend, die Zeit der Reife. Die Sturm- und Drangdramen Hebbels sind „Judith" und „Genoveva", als soziale Dramen im engern Sinne sind „Maria Magdalene", „Julia", das „Trauerspiel in Sicilien" zu bezeichnen, im weiteren Sinne ist aber auch „Herodes und Mariamne", das Gemälde einer dekadenten Welt, ein solches. Mit „Agnes Bernauer" beginnt die Zeit der Reife. — Seine beiden Erstlingswerke hat Hebbel selbst als bloße Kraft- und Talentproben bezeichnet, aber sie sind unbedingt mehr, sind trotz ihres eigentümlichen Sturmes und Dranges merkwürdig reife Produkte, die alle für das Drama Hebbels charakteristischen Eigenschaften aufweisen. Hebbels Drama geht stets darauf aus, „die Selbstkorrektur der Welt, die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes", oder kürzer, das Notwendige als sittlich aufzuzeigen. Unmittelbar aus dem Individualisierungsdrange des Menschen, also beinahe aus seiner Existenz, entspringt die Schuld, und, mag sie groß oder klein sein, die sittliche Harmonie ist gestört, es entsteht eine Kette des Unheils, bis das das Weltgesetz vertretende Rad des Schicksals den notwendigen Anstoß empfängt und, den Menschen zermalmend, alles wieder ins Gleiche bringt. Alle Dramen Hebbels haben, wie es dem strengen Begriff der Tragödie entspricht, unlösbare Konflikte, die einander bekämpfenden Mächte haben beide Recht und Unrecht, Versöhnung im hergebrachten Sinne giebt es bei Hebbel nicht, doch liegt in der Selbstkorrektur der Welt, in der unbedingten Notwendigkeit, die bei ihm die Welt und ihr Abbild, das

spielt in seiner Vermessenheit die Rolle der Vorsehung und vergeht sich zugleich gegen das Grundrecht des Menschen (indem Herodes die geliebte Mariamne unter das Schwert stellt). Gott straft ihn durch den Verlust des Liebsten (der Mariamne) und eröffnet dabei die Aussicht, daß er das noch verlieren werde, was er festhält (die Krone)". Der Konflikt der beiden Menschen, die sich heiß lieben und doch nicht zusammen kommen können, weil der Liebe das Vertrauen fehlt, des genialen Emporkömmlings und des vornehmen, stolzen Weibes aus dem verdrängten Herrscherhause ist mit gewaltiger, wenn auch verhaltener Leidenschaft dargestellt, an großartiger geschichtlicher Auffassung kommen wenig deutsche Werke diesem gleich. — Wie der „Diamant" nimmt auch das Märchenlustspiel „Der Rubin" (1851) in der Reihe der Dramen des Dichters keinen hohen Rang ein; ebensowenig die kleine satirische Komödie „Michelangelo" (1855), die man als Selbstverteidigung des Dichters auffassen mag. Dagegen sind die beiden Akte des „Moloch", der die Entstehung der Religion und Kultur darstellen sollte, düster-grandios. Gewisse Ideen dieses Werks nehmen die „Nibelungen" wieder auf. — Die „Agnes Bernauer" Hebbels (1855) ist von Otto Ludwig als dessen schwächstes Stück bezeichnet worden; es ist eins seiner besten, von jener echt Hebbelschen herben Schönheit, die nicht vom Himmel herabkommt, sondern der Erde entwächst. Das Drama behandelt das Verhältnis von Staat und Individium; der Dichter spricht zwar nicht, wie Emil Kuh meint, dem Staate die sittliche Berechtigung zu, über das Edel-Menschliche hinwegschreiten zu dürfen, wo es seine Zwecke hindert, aber er stellt allerdings die Staatsraison (im edelsten Sinne) der Liebesleidenschaft als gleichberechtigte Macht gegenüber und gewinnt dadurch einen wirklich tragischen Konflikt. In unserer Zeit, wo man vom Staate andere Anschauungen hat, als in der schlappen Reaktionsperiode mit ihrem verbohrten Liberalismus, wird man Hebbels Standpunkt im ganzen teilen, auch entspricht die „Agnes Bernauer" in ihrer knappen und schlichten Weise sehr glücklich dem deutschen Volkscharakter, so daß sie sicherlich noch eine Bühnenzukunft hat. — Diese hat „Gyges und sein Ring" (1856) schwerlich, aber wenn eins der Hebbelschen Dramen vollendete Form gewonnen hat, so ist es dieses, in dem Idee, Charakteristik, tiefe Symbolik und reinste Stimmung gleichsam zum Krystall zusammengeschossen sind. Als den Mittelpunkt des Dramas hat Hebbel selbst die Idee der Sitte bezeichnet, Rhodope, die schöne Lyderkönigin, ist ihre Vertreterin, ihr Gemahl Kandaules, der aus Glücksübermut an ihr frevelnde. Aber das Drama beschränkt sich nicht auf die Darstellung des Verhältnisses von Mann und Weib, es spielen die wichtigsten politischen Probleme hinein: Kandaules will sein Volk aus der Barbarei zur Kultur führen, aber er ist nicht der Mann dazu, und so predigt das Stück für ihn und seinesgleichen das „Quieta non movere!"

ohne darum dem Genie das Recht abzusprechen, die Welt umzukehren. Wenn irgendwo, so ist Hebbel hier dem klassischen Drama nahegekommen, und man hat sein Stück denn auch mit Goethes „Iphigenie" verglichen. Auch hier ist eine Vermählung germanischen und griechischen Geistes, harmonische Schönheit, die freilich über das tragische Wehgefühl nicht hinwegtäuschen will. — In der Trilogie „Die Nibelungen" (Ein deutsches Trauerspiel, 1862: „Der gehörnte Siegfried", „Siegfrieds Tod", „Krimhilds Rache") hat Hebbel „den dramatischen Schatz des (deutschen) Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen gestrebt", und das ist ihm, was auch dagegen gesagt worden ist, in der Hauptsache gelungen. Dabei sind die „Nibelungen" aber doch sein Werk, ja, sein Hauptwerk: Niemals trafen die Dichternatur Hebbels und die Natur eines Stoffes glücklicher zusammen als hier. Die Gestalten des alten Epos sind in ihm, wie Adolf Stern bemerkt, wirklich wieder lebendig geworden, und er hat ihnen aus Eigenem so viel hinzugegeben, daß sie es auch für sein Volk wurden. Unrecht ist es, Hebbels „Nibelungen" gegen die Wagners zu halten; nicht nur, daß überhaupt Musikdrama und Wortdrama nicht verglichen werden können, da die dramatische Wirkung beider Kunstgattungen wesentlich verschieden, in ersterer mehr sinnlicher, in letzterer mehr geistiger Natur ist, die beiden Werke haben auch garnicht denselben Stoff; denn Wagner behandelt ja doch den nordischen Mythus (in ihn freilich seine Dekadence hineintragend), Hebbel die halbhistorische deutsche Sage, und gerade daß er den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum zum Ideenhintergrund seines Dramas erhebt, verleiht seiner Dichtung den Charakter überragender Großartigkeit, der sie von allen anderen deutschen Behandlungen des Stoffes unterscheidet. Daneben thut das freilich auch seine bis zum Dämonischen ansteigende Charakteristik, der gewaltige dramatische Wurf, namentlich des zweiten Teils und der letzten Akte des dritten, die Fülle mächtigen und zugleich tief poetischen Details. Noch hat jede Aufführung der „Nibelungen" wahrhaft ergreifend gewirkt, und es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß es zuletzt doch Hebbels Tragödie sein wird, die dem deutschen Volke die gewaltigste seiner Heldensagen vertraut erhalten wird. — Hebbels unvollendeter „Demetrius" ist insofern interessant, als er, ungleich dem Schillers, ganz auf psychologischer Basis steht, das Werden des Charakters entwickelt wird, ehe ihn die Geschichte ergreift. Daß dieses Dichters durchaus dramatischer Geist hundert Stoffe erfaßte und prüfte, beweisen seine „Tagebücher", zur Gestaltung kam er nicht so leicht, und so sind die hinterlassenen Fragmente wenig zahlreich und kurz. Es seien die Szenen aus den „Dithmarschen", dem „Struensee" und „Christus" erwähnt.

Hebbels bedeutendstes episches Werk ist das Gedicht „Mutter und Kind" (1854), von durchaus schlichter Erfindung und im ganzen einfach-

poetischer Durchführung, immerhin mit Goethes „Hermann und Dorothea" zu vergleichen. Als Prosaerzähler ist Hebbel stark von Jean Paul, H. v. Kleist und E. T. A. Hoffmann beeinflußt. Außer dem kleinen komischen Roman „Schnock" (1850) sind die meisten seiner „Erzählungen und Novellen" (1857) Nachtstücke, von denen das eine oder das andere, wie beispielsweise „Die Kuh", wohl an den modernen Naturalismus erinnern kann. — Viel höher wie als Epiker steht Hebbel als Lyriker; er selber und manche seiner Bewunderer haben in seinen „Gedichten" (1857) das Unvergänglichste seiner Produktion gesehen. „Hebbel", sagt Emil Kuh, „schlägt nur dort den lyrischen Ton an, wo der innerste Herzensgrund des Menschen getroffen wird, er giebt das zum lyrischen Klange gesammelte verdichtete Leben wieder, er läßt das Gemüt nicht in halben Lauten vertröpfeln oder gar in Besprechungen der Empfindung dahinsickern. Dabei sucht er das Gefühl oder den Zustand nicht auszuschöpfen, sondern er ergreift den Punkt, wo das springende Leben noch der sinnlichen Hülle sich fügt, und hinter dem Bilde wogt und wallt jenes Unendliche und Ewige, das ihm erst vollen Nachdruck verleiht und in uns selbst die wunderbare Erschütterung erzeugt, die wir Resonnanz nennen." Eben durch ihre außerordentlich starke Resonanzwirkung, deren Ursprung in der gewaltigen pathetischen Natur Hebbels zu suchen ist, stehen seine Gedichte in unserer Litteratur einzig da, doch fehlt ihnen auch Zartheit und Innigkeit, selbst die schlichte Volkstümlichkeit (die nicht mit Volksliedartigkeit verwechselt werden darf) nicht. Reflexion im gewöhnlichen Sinne enthält die Hebbelsche Lyrik kaum, wohl aber hat sie einen metaphysischen Zug, und so ist nicht jedes Gedicht rund zur Erscheinung gekommen. Von Hebbels Balladen sind viele grausig und seltsam, manche aber auch schlicht-kraftvoll. Unter seinen Sonetten finden sich wahrhaft klassische Gebilde, und seine Epigramme sind nach den Goethe-Schillerschen die bedeutendsten in der deutschen Litteratur. — Die ästhetischen und kritischen Schriften Hebbels beweisen, daß ein großer Meister seiner Kunst auch denkend gerecht zu werden vermag; sie bilden mit denen Otto Ludwigs die hervorragendsten Erscheinungen ihrer Art seit den klassischen Zeiten. Die Größe des Hebbelschen Geistes thun nach allen Richtungen seine „Tagebücher" (herausgegeben von Felix Bamberg, 1885/87) dar, die in der deutschen Litteratur schwerlich ihres gleichen haben.

Hebbel ist von den bedeutendsten Geistern Deutschlands stets anerkannt worden, so hat ihn Gervinus den Baum unter dem Gestrüpp der Dramatiker seiner Zeit genannt. Aber unter den Kleineren und Kleinsten hat er immer zahlreiche Gegner gehabt, schon weil er mit keiner Richtung der Zeit ging, so unter den Jungdeutschen, unter den Realisten in der Art Auerbachs, Freytags und Julian Schmidts, unter den Münchnern. Nach und nach sind aber seine Gegner verstummt, vor allem nach dem Erscheinen der

„Tagebücher", und neuerdings gehört er zu den gelesensten deutschen Dichtern, wie auch seine Dramen immer wieder auf der Bühne erscheinen. Seine „Sämtlichen Werke" gab von 1865 bis 1868 Emil Kuh, in zweiter (um die Jugendgedichte, das Bruchstück einer Selbstbiographie ꝛc.) vermehrter Auflage Hermann Krumm 1891 heraus. Die Haupt-Quellen für sein Leben sind die „Tagebücher" und der „Briefwechsel" (herausgeg. v. Felix Bamberg, 1890 und 1892), außerdem „Meine Erinnerung an Hebbel" von Adolf Schöll (PJ 41), „Erinnerungen an Hebbel" von Eduard Kulke (1878), „Zur Biographie Hebbels" von Ludwig August Frankl (1884), Dingelstedts „Litterarisches Bilderbuch". Das grundlegende Werk über Hebbel ist die „Biographie Hebbels" von Emil Kuh (1877, vollendet von Rudolf Valdeck), die sehr lebhafte Erörterungen, u. a. auch Gutzkows Schmähschrift „Dionysius Longinus" hervorrief. Für die Allgemeine deutsche Biographie schrieb über Hebbel Felix Bamberg. Essays über ihn gaben H. v. Treitschke (Hist. u. pol. Aufs.), Adolf Stern (Zur Litteratur der Gegenw. 1880 und Studien z. Litteratur d. Gegenw. 2. Aufl. 1898), außerdem WM 8, UZ II, 1 (Gottschall), G 1847, 2 (Julian Schmidt), 1850, 4 (Jul. Schmidt), 1894, 1 (J. Collin), 1895, 3, (A. Bartels).

Otto Ludwig.

Wie bei Hebbel die dithmarsische (niedersächsische), ist bei Otto Ludwig die thüringische Herkunft wichtig; alles was diesen Dichter liebenswürdiger macht als den herben und jähzornigen norddeutschen Dramatiker, ist daher abzuleiten. Doch sind beide in der Art ihrer Begabung sehr verwandt. Otto Ludwig wurde am 12. Februar 1813 geboren; von väterlicher und mütterlicher Seite entstammte er angesehenen Familien: sein Vater war Syndikus der damals hildburghausischen, später meiningischen Stadt Eisfeld, seine Mutter die Tochter der ersten Kaufmannsfamilie der Stadt. Das stattliche Vaterhaus, der große Berggarten mit seiner Sommerwohnung, dann das Haus eines als reich geltenden Oheims — das ist die Umgebung, in der der Patriziersohn Otto Ludwig aufwuchs. Zwar an Sorgen fehlte es auch in dem Hause des Syndikus nicht: dieser wurde ungerechterweise angeklagt und verlor einen großen Teil seines Vermögens, er wie seine Frau waren kränklich. Als der Vater starb, war Otto Ludwig erst zwölf Jahre alt, aber schon so weit gereift, daß er dem Trauern [illegible] die Todesgedanken von dem Gemüt hatte [illegible] können. All zu ängstliche Sorgfalt der Mutter [illegible] den Knaben von jetzt an. Er hatte bis zum [illegible] Jahre einen Privatlehrer gehabt, dann die Eisfelder Stadtschule [illegible] eine [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Als er [illegible] 1828 auf das Gymnasium zu Hildburghausen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]: [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

im ganzen, doch reicht der Vergleich mit Hans Sachs nicht ganz; wir Modernen können Wagners „Meistersinger" hier heranziehen. — Auf seinem eigensten Gebiete zeigt sich der Dichter zuerst in der „Pfarrrose", der dramatisierten und modernisierten Geschichte der Pfarrerstochter zu Taubenheim, angeblich durch den Namen eines so genannten Dorfes bei Meißen angeregt. Hier haben wir bei noch leise fortdauernder Abhängigkeit von der Tieckschen Darstellung der dörflichen Welt schon die Sicherheit der realistischen Menschengestaltung, die Ludwig auszeichnet, die volkstümlichen Farben und Töne, über die er verfügt, dramatisch verwendet. Doch ist die „Pfarrrose" keine wirkliche Tragödie geworden, sondern ein Intriguenstück mit starker Beimischung einer theatralischen Romantik, die oft gräßlich wirkt. — Dasselbe muß auch von dem Polenstück Ludwigs „Die Rechte des Herzens" gesagt werden, das zwar, weil es die Polen im Grunde nur dekorativ verwendet, kein politisches Tendenzdrama, aber ebensowenig eine Tragödie ist und noch um so ungesunder und unnatürlicher erscheint als das ländliche Drama, als sich seine Schauerromantik auf dem Grunde der modernen Gesellschaft erhebt. — Die bedeutendste Leistung Ludwigs vor dem „Erbförster" bleibt so doch „Das Fräulein von Scudéri" (zuerst 1870 in den von Freytag eingeleiteten „Gesammelten Werken" gedruckt), der großartige Versuch der Dramatisierung der gleichnamigen Hoffmannschen Novelle, der zwar in der Hauptsache gescheitert ist, aber die ursprüngliche Kraft Ludwigs in der gewaltigen Charakteristik des Goldschmieds Cardillac erweist, der nach der dämonischen Seite gegen das Vorbild Hoffmanns unendlich vertieft und durch einen „sozialistischen" Zug fast in die tragische Sphäre erhoben ist. Mit seinem Abtreten, schon im dritten Akt, hört dann freilich auch das dramatische Interesse auf, und so sind denn auch die öfter, z. B. von Ernst von Wildenbruch, unternommenen Versuche, das Drama für die Bühne zu bearbeiten, mißlungen.

„Der Erbförster" (1853) ist dann das erste Meisterwerk Ludwigs trotz seiner Schwächen. Man könnte ihn die Tragödie der Irrungen nennen; er ist eine Schicksalstragödie, wenn dies Wort ein Werk bezeichnet, in dem Ursachen und Wirkungen nicht in dem richtigen Verhältnis zu einander stehen und den Charakteren alles mögliche in den Weg geworfen wird, damit sie darüber stolpern. Handlung und Schicksal ergeben sich in diesem Drama durchaus nicht aus den Verhältnissen, weder aus den allgemeinen noch den besonderen, obwohl der Dichter durch Andeutung der auflösenden Tendenzen der Zeit, in der das Werk spielt, das erstere glauben machen möchte, sie ergeben sich allein aus dem unberechenbaren Charakter des Erbförsters, aber auch aus diesem eben nicht mit voller innerer Notwendigkeit, sondern durch künstliches Herbeiführen von Situationen, die oft ein einziges anders gesprochenes Wort völlig umwerfen könnte. Die realistischen Motive, auf die sich der Dichter (in einem Briefe an Julian

Schmidt) etwas zu gute thut, sind eigentlich gar keine Motive, wenigstens keine dramatischen, da ihnen nicht das Kausalitätsgesetz, sondern nur eine Art von Wahrscheinlichkeitsrechnung zu Grunde liegt. Und es ist eine verwünschte Wahrscheinlichkeit, die annimmt, daß ein gelber Gewehrriemen in der Dämmerung erkannt wird, der Mensch, der das Gewehr trägt, aber nicht. Dennoch ist der „Erbförster" ein hervorragendes Werk, die Charakteristik, zumal des Helden, ist grandios, das Zuständliche (Milieu) mit einer Wärme, Liebe und Treue gegeben, die fast einzig dasteht in der deutschen dramatischen Litteratur, und dadurch auch eine Grundstimmung geschaffen, die von Anfang bis Ende mit immer erneuter Stärke wirkt. Eine wirkliche Tragödie wie Hebbels „Maria Magdalene" ist der „Erbförster" aber nicht. — Wie das erste, leidet auch das zweite Meisterwerk Ludwigs, „Die Maccabäer" (1854), unter manchen Mängeln, vor allem unter dem einer einheitlichen dramatischen Idee, was denn auch einen Wechsel des Helden, indem in der zweiten Hälfte des Dramas die Mutter Lea an die Stelle ihres Sohnes Judah tritt, nach sich zieht. Dennoch ist diese Tragödie wohl diejenige unter den modernen, die sich in der Gesamtwirkung denen Shakespeares am meisten nähert. Es weht heroische Luft in ihr, das Heldentum Judahs ist von aller Überhitztheit frei, Lea wächst zu gewaltiger Größe empor, wenn sie auch keine sympathische Gestalt ist. Wohl hat Hebbel, wie für den Erbförster im Meister Anton, für die „Maccabäer" in der „Judith" und mittelbar vielleicht auch in „Herodes und Mariamne" das Vorbild geschaffen, aber wenn man für ein Drama ein bestimmtes Maß dichterischer Vollkommenheit in der Ausführung des Einzelnen verlangt, so ist Ludwigs Werk den beiden genannten Hebbels vorzuziehen, die freilich als Dramen höher stehen. — Von den zahlreichen Fragmenten Ludwigs seien nur „Die Torgauer Heide", das großartig realistische Vorspiel zu „Friedrich II.", „Der Jakobsstab", eine italienische Variation des Jud Süß-Stoffes, „Der Engel von Augsburg", eine sehr bedenkliche Umformung des Agnes Bernauer-Stoffes, da der überlieferte Charakter der Heldin völlig zerstört wird (Ludwig kehrte auch später zu diesem zurück), „Marino Falieri" und „Tiberius Gracchus" erwähnt. Sie sind bereits ein „Tummelplatz" der Litteraturphilologen geworden, bringen aber für die Erkenntnis der Dichtergröße Ludwigs kaum einen neuen Zug. Daß Ludwig seit 1855 kein Drama mehr vollendete, ist zum Teil sicher auf die Shakespeare-Studien und seine Krankheit zurückzuführen, doch muß es auch irgendwie aus der Art seines Talentes erklärt werden, wie das ewige Umarbeiten auch seiner früheren Werke beweist. Man hat von einer der bekannten „Platzscheu" ähnlichen Erkrankung gesprochen, die ihn nie zum Ausgestalten in einem Wurf hätte kommen lassen; vielleicht läßt sich aber mit der Annahme einer zu beweglichen Phantasie und des Mangels jener spezifisch-dramatischen Kraft, die Hebbel in so hohem Grade besaß,

alles erklären. So hoch Ludwig als Charakterdarsteller steht, so reich und lebenswarm sein Detail ist, Hebbel überragt ihn als Dramatiker in der Totalität wie als Persönlichkeit zweifellos, Hebbels Drama bedeutet auch für die Entwickelung des Dramas weit mehr, da er wirklich über Shakespeare hinauskommt, während Ludwig an diesem zu Grunde geht. Die Angriffe, die Ludwig gegen Hebbel richtete, sind nur für dessen schwächste Stücke zutreffend.

Vielleicht ist es überhaupt richtig, Ludwigs vorzüglichstes Verdienst auf dem epischen Gebiete zu suchen. Jedes seiner Dramen weist schwerwiegende Mängel auf, seine beiden großen Erzählungen „Die Heiterethei" und „Zwischen Himmel und Erde" sind vollendet und haben nicht ihresgleichen in unserer Litteratur. Wohl hat der gewaltige Naturalist Jeremias Gotthelf, die großen sozialen Bewegungen der Zeit erkennend, viel tiefer in das Volksleben seiner Heimat hineingegriffen, als es Otto Ludwig that, sein Gestaltenreichtum ist weit größer, und die Gesamtheit seiner Werke stellt in der That die gesamte, nicht blos die schweizerische bäurische Welt dar; Meisterwerke jedoch wie Ludwig, in denen das reiche naturalistische Detail rein künstlerischen Zwecken dient, ohne das Geringste von seiner Wahrheit und Frische zu verlieren, hat er nicht geschaffen. Man hat der „Heiterethei", Ludwigs erstem großen erzählenden Werke (1857), die übergroße Breite vorgeworfen, doch aber kann ein solcher Vorwurf nur von Leuten kommen, denen bei einer Erzählung die Spannung die Hauptsache ist, wie beim Drama die Bühnentechnik; statt Breite sollte man Fülle sagen, und deren bedarf ein echt episches Werk, das höchste ethnographische und psychologische Treue erstrebt, aus ihr fließt das Behagen, das die Hauptwirkung dieser Art Poesie sein soll. Ludwig hat in dieser einen Dorfgeschichte vermocht, was den anderen Dorfgeschichtenschreibern, auch den berühmtesten, oft nicht einmal mit ihren Gesamtwerken gelang: Ein treues Bild seines Volksstammes und seiner Heimat gewissermaßen krystallisiert zu geben, und zwar so, daß jeder Zug wieder nur seiner Liebesgeschichte dient, die bei allem Naturalismus doch wieder wahrhaft poetisch ist. — Das düstere Seitenstück zu der heiteren „Heiterethei" „Zwischen Himmel und Erde" (1856) ergänzt das frühere Werk auch insofern, als es neben das Bild des dörflichen nun das des kleinstädtischen thüringischen Lebens stellt. Bleibt aber die „Heiterethei" wesentlich Idyll, so erwächst „Zwischen Himmel und Erde" zur Tragödie; hier ist das wirkliche Seitenstück zu Hebbels „Maria Magdalene" (obwohl natürlich die Umsetzung ins Dramatische bei dem exceptionellen Charakter des Helden der Novelle nicht möglich wäre). So gut wie die Breite bei der „Heiterethei" sind hier die Detaillierung des Milieus, die sich bis auf die genaue Schilderung des Schieferdeckergewerbes erstreckt, und die psychologische Feinheit, die bisweilen den Anschein der Seltsamkeit gewinnt, durchaus unerläßlich; denn, wenn

auch der Lebensgehalt der Erzählung aus ihnen nicht erwächst, er konnte nur so zur Anschauung gebracht werden. An innerer Gewalt und Größe bei aller Enge übertrifft „Zwischen Himmel und Erde" alle ähnlichen Erzeugnisse der Weltlitteratur, und wie hinter Hebbels „Maria Magdalene" ist die spätere naturalistische Entwickelung unserer deutschen Dichtung auch hinter Otto Ludwigs Meisterwerk weit zurückgeblieben.

Ein großer Lyriker wie Hebbel war Ludwig nicht, es mangelt ihm die große Subjektivität, die allen Lyrikern ersten Ranges eigen ist, und die sich sehr gut mit einer vornehmlich dramatischen, aber wenig mit einer vornehmlich epischen Begabung verträgt. Ein bestimmtes Talent hatte er für die Romanze wie Hebbel für die Ballade, aber auch hier ist ihm nichts Vollendetes gelungen.

In der Litteratur seiner Zeit hat Ludwig eine viel bescheidenere Rolle gespielt als Hebbel, obschon ihn dessen Gegner gern auf den Schild erhoben. Auch heutzutage versucht man das noch, vor allem deswegen, weil Ludwig die liebenswürdigere Natur ist, dabei übersehend, daß seine Dichtung der Hebbelschen doch enge verwandt ist. In der Totalität betrachtet, ist Hebbel unbedingt die bedeutendere Erscheinung und auch die (in gutem Sinne) modernere: Er hat die großen Probleme unserer Zeit zuerst mit gewaltiger Kraft angepackt und sie doch in der Hauptsache poetisch zu gestalten vermocht. Wie an dramatischer Gewalt und lyrischer Tiefe überragt er Ludwig auch an ästhetischer Erkenntnis: Der Wert der „Shakespearestudien" (1871) beruht (wie der der Romanstudien) durchaus auf dem Detail, ihr Grundgedanke, daß Shakespeares Dramatik für alle Zeiten maßgebend sei, ist falsch, während Hebbel gerade in den Hauptsachen recht zu haben pflegt.

Die wohl schwerlich noch irgendwie zu ergänzende Ausgabe der „Gesammelten Schriften" Ludwigs wurde bereits genannt. Das Hauptwerk über Ludwig ist die in ihr mit enthaltene schöne Biographie Ludwigs von Adolf Stern, auch einzeln als „O. L., ein Dichterleben" (1891). Essays über Ludwig schrieben Gustav Freytag (Ges. Auff. 1888), H. von Treitschke (Hist. u. pol. Auff. 1871), außerdem WM 35 (Jul. Schmidt), 75 (L. Geiger), UZ VI, 1 (Gottschall), G 1857, 4 (Jul. Schmidt), 1893, 4 (H. Nord), 1895, 3 (A. Bartels).

---

4. Die großen Talente der fünfziger und sechziger Jahre.

Neben den beiden Genies Hebbel und Ludwig, die das sechste Jahrzehnt mit Werken wie „Herodes und Mariamne“ und dem „Erbförster“ einleiteten und mit den „Nibelungen“ und den „Makkabäern“ die Höhen der deutschen Dichtung erklommen, stand dann eine ganze Reihe von großen Talenten. Das allergrößte der lebenden, Franz Grillparzer, Oesterreichs Klassiker, der sich Goethe und Schiller als der dritte im Bunde anschließt, schuf zwar seit dem Jahre 1840 nur noch für sein verschwiegenes Pult, und seine letzten Dramen „Libussa“, „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“ und das Fragment „Esther“ sind bereits vor 1850 enstanden, aber er begann seit 1850 wieder auf die Bühne zu gelangen und die ihm gebührende Stellung in der deutschen Litteratur zu erringen. Wie das seinige übergehe ich hier auch das Schaffen aller andern älteren Dichter, so sicher auch Werke wie Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“, Simrocks „Amelungenlied“, Halms „Fechter von Ravenna“, Mosens „Sohn des Fürsten“ und, um auch ein Unterhaltungswerk zu nennen, Holteis „Vagabunden“ mit zu der litterarischen Physiognomie der fünfziger Jahre gehören; ich erwähne nur kurz, daß Heines „Romanzero“ in die ersten fünfziger Jahre fällt, obwohl ich dieses Gemisch von echter Poesie und nacktestem Cynismus in dem Gesamtbilde der Litteratur jener Zeit nicht übersehen wissen möchte, zumal da sich viel Späteres recht wohl daran anknüpfen läßt; ich schweige endlich auch von Gutzkows großen Zeitromanen, den „Rittern vom Geist“ und dem „Zauberer von Rom“, obwohl sie auf Jahrzehnte hinaus maßgebend blieben und manches enthalten, was noch heute nicht überwunden, d. h. durch bedeutendere Darstellungen derselben Verhältnisse in den Hintergrund gedrängt

ist. Selbst die späteren Werke der Gräfin Hahn-Hahn, die 1850 den Weg von Babylon nach Jerusalem zurücklegte, und die ihrer Rivalin Fanny Lewald, deren beste Romane in den fünfziger und sechziger Jahren hervortraten, sollen hier nicht berücksichtigt werden. Mehr Veranlassung noch läge vor, Jeremias Gotthelf, dessen gesammelte Schriften von 1855 bis 1858 erschienen und nun erst recht gewürdigt wurden, Willibald Alexis, dessen Brandenburger Romane mit Ausnahme des „Cabanis" (1832) in die vierziger und fünfziger Jahre fallen, Auerbach und Stifter, die jetzt auf ihrer Höhe standen, hier ausführlicher zu charakterisieren, aber der Schwerpunkt bei der Beurteilung der litterarischen Leistungen einer Zeit ist natürlich auf die Dichter und ihre Werke zu legen, die erst in ihr hervorgetreten, ihr ganz angehören. So wende ich mich denn zu den homines novi.

Es sind meiner Ansicht nach sieben Dichter, die, in den fünfziger Jahren zur Wirkung gelangt, eine besondere Stellung, eine Stellung für sich allein in Anspruch nehmen dürfen, keiner Gruppe einzufügen, keiner Schule beizuzählen sind, und zwar wird dieses Siebengestirn großer poetischer Talente von Reuter, Freytag, Storm, Groth, Keller, Scheffel, Raabe, oder in besserer Anordnung als der nach den Geburtsjahren von Freytag, Reuter, Raabe; Groth, Storm, Keller, Scheffel gebildet — das Semikolon zeigt die Auflösung des Siebengestirns in ein Drei- und ein Viergestirn an, von denen das Dreigestirn die Prosaiker, das Viergestirn die Poeten umfaßt. Die Prosaiker (sie sind das, obschon sie auch Verse gemacht haben) könnte man auch Humoristen nennen, doch fehlt es auch den Poeten, namentlich Keller und Scheffel, nicht an Humor, nur der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt anderswo. Sonst haben die Sieben wenig gemein, es sei denn etwa Freytag und Reuter den von Dickens beeinflußten Realismus und annähernd den geistigen Gesichtskreis, Storm und Keller die künstlerische Feinheit und gelegentlich die künstlerische Stimmung. Das jüngste Deutschland hat in seiner kritischen Sünden Maienblüte alle sieben als „episo-

dische Dichter“ und „Spezialisten“ in einen Topf geworfen; sie sind natürlich so etwas, wie es alle Talente bis zu einem bestimmten Grade sind, das hat sie aber nicht gehindert, Weltbilder von selbständiger Lebensauffassung zu schaffen oder doch im Engsten das Weiteste zu spiegeln. Mag man Freytag den Dichter der Bourgeoisie, Reuter einen mecklenburgischen Dorf-Dickens, Raabe den Dichter alter Nester, Groth einen Dialektlyriker, Storm einen manierierten Kleinmaler, Keller einen Schweizer Lokalpoeten, Scheffel endlich einen Archaisten nennen, das alles sind tadelnde Bezeichnungen, die von äußern Dingen hergenommen sind; wer tiefer in die Werke der Dichter eingedrungen ist und die jüngern „Kollegen“ so reden hört, der kann sich eines Lächelns nicht erwehren. Es hat in Deutschland immer Kritiker gegeben, die nicht begriffen, daß jedes Bild einen Rahmen haben muß oder voraussetzt, und daß der große Künstler gerade durch die richtige Fügung des Rahmens oder, wenn man will, Beschneidung des Bildes die richtige Perspektive zu gewinnen weiß, die ferner die Größe eines Kunstwerks entweder nur nach dem Stoff oder nach dem philosophischen Wert des Problems beurteilten und thaten, als ob der Dichter unter einem Alexander oder Napoleon, einem Faust oder Hamlet eigentlich gar nicht anfangen dürfe. Diese Leute waren und sind es, die sich jetzt erkühnen, auf die großen Dichter der fünfziger Jahre, von denen die meisten bis in die achtziger Jahre hinein schaffensfrisch blieben, mit Verachtung herabzusehen, obwohl sie keinen von ihnen auf seinem eigensten Gebiete bisher erreicht, geschweige denn übertroffen haben.

Es ist durchaus nicht meine Absicht, Gustav Freytag zu einem der größten deutschen Dichter zu erheben und ihm eine tiefgehende Wirkung noch auf Geschlechter hinaus zu prophezeien; ich weiß sehr wohl, daß der Dichter Freytag von dem Schriftsteller schwer zu trennen ist, und daß seine Werke sämtlich starke Zeitelemente enthalten, die ihr Veralten nach und nach herbeiführen werden. Ja man kann schon jetzt in den Hauptwerken Freytags, in den „Journalisten“ sowohl wie in den beiden

Romanen „Soll und Haben“ und der „Verlornen Handschrift“ trotz des noch frischen Humors einzelnes nur durch Vermittlung geschichtlicher Anschauungen vollständig genießen. Das hindert aber nicht, daß alle drei Werke in sich abgeschlossene Zeit- und Weltbilder sind, wie sie nur einem starken Talent, einem weitblickenden Geiste gelingen, daß in ihnen ein so großes Stück echtdeutschen Lebens steckt, wie vielleicht in keinem neuern Werke gleicher Gattung, und das sich wenigstens die deutsche Jugend noch lange Zeit durch das Lesen dieser Werke zum Verständnis unsrer Zeit wird hinaufarbeiten können. Auch für die „Ahnen“ möchte ich eine bis ins nächste Jahrhundert dauernde Wirkung auf die Jugend in Anspruch nehmen, wenn mir auch nicht entgeht, daß sie für die deutsche Geschichte lange nicht das sind, was Scotts Romane für die schottische und Alexis' Romane für die brandenburgische, mittelbar selbst für die deutsche Geschichte sind.

Ähnlich wie mit Freytag steht es heute mit Fritz Reuter. Wie der Schlesier, ist auch der Mecklenburger ein Menschenalter hindurch das Entzücken der weitesten Kreise gewesen, bis man denn nun erkennt, daß er veraltet, was doch ein großer Dichter nicht darf. Es hat eine Zeit gegeben, wo man Reuters humoristische Hauptschöpfung, den Inspektor Bräsig, kühn neben den Don Quixote stellte; inzwischen hat man gefunden, daß er nicht wie dieser in die Weltlitteratur, ja nicht einmal zu den Schöpfungen gehört, in denen ein ewiger Menschentypus Gestalt gewonnen hat. Dennoch steckt auch in Reuters Werken eine ganze Zeit und eine eigne Welt, es steckt auch eine liebenswürdige Persönlichkeit drin, sodaß noch immer genug Veranlassung bleibt, sich in sie zu vertiefen, selbst wenn sie einmal wirklich altmodisch geworden sein sollten. Einige der kleinern Werke Reuters haben ja auch künstlerische Form und werden sich durch diese erhalten. Wie Freytag für die Jugend, so wird Reuter für das Volk noch lange Zeit große Bedeutung haben. Wem von den Nachlebenden kann man überhaupt eine Bedeutung für das Volk zugestehen?

Der dritte und jüngste dieser Prosaiker und Humoristen, Wilhelm Raabe, hat wohl die größte Zukunft von allen dreien. Er ist bei weitem die stärkste und originellste Persönlichkeit unter ihnen, der ausgesprochenste Humorist, darum von vornherein auf engere Kreise angewiesen, aber auch berufen, diese um so länger festzuhalten. Scheinbar ist seine Darstellung weniger groß und frei als die Reuters oder gar Freytags, er stellt nicht die Breite, sondern die Enge, nicht das Normale, sondern das Abnorme dar; überblickt man aber die Gesamtheit seiner Werke, so erkennt man, daß er im Grunde vielseitiger und, ich möchte sagen, deutscher als die beiden andern ist, z. B. allen deutschen Stammeseigentümlichkeiten gerecht zu werden vermag. Das ganze alte individualistische Deutschland mit seinen tausend Originalen, das uns die neue Reichsoberfläche verbirgt, steckt in Wilhelm Raabes Werken, es steckt das alte seltsam-knorrige deutsche Wesen, aber auch das deutsche Gemüt darin, und so wird auch Raabes besondre, aus dem Herzen stammende Größe auf die Dauer niemand verborgen bleiben. Obwohl er kaum Verse veröffentlicht hat, ist er ganz und gar Dichter. Die Zeit wird freilich eine Sichtung unter seinen zahlreichen Werken vornehmen, aber einzelnes, wie den „Horacker“, kann man schon jetzt ruhig unter den eisernen Bestand der deutschen Litteratur aufnehmen.

Wie bei Reuter, sehe ich auch bei Klaus Groth völlig davon ab, daß er im Dialekt gedichtet hat. Die innere Notwendigkeit, es zu thun, war vorhanden, und das Beispiel der allemannischen Gedichte Hebels hatte längst bewiesen, daß eine Sammlung von Dialektgedichten in ganz Deutschland klassische Geltung gewinnen und behalten kann. Nach Uhlands Tode, 1862, sagte Hebbel, jetzt besteige Klaus Groth den lyrischen Thron in Deutschland, und in der That ist seine Stellung im Norden eine ganz ähnliche wie die Uhlands im Süden, ja das lyrische Talent beider ist verwandt, obwohl man doch wieder den Unterschied zwischen dem Schwaben und dem Niedersachsen nicht übersehen darf. Klaus Groths „Quickborn“ ist eine Ge-

dichtsammlung, der in der ganzen deutschen Litteratur, mit Ausnahme vielleicht von Hebels Gedichten, nichts an die Seite zu stellen ist, der getreue und allseitige Ausdruck eines ganzen Volkstums, und zwar eines noch ungebrochenen; selbst die persönlichste Lyrik bleibt im allgemeinen im Rahmen dieses Volkstums. Und zu der Lyrik des „Quickborn“ bilden die größeren epischen Dichtungen und die „Vertelln“ Klaus Groths die Ergänzung, indem sie das Zuständliche auf niedersächsischer Erde vor Anbruch der neuen Zeit, alles, was nicht in die lyrische Form aufging, mit meisterhafter Detail-Kunst darstellen, mit einer Kunst, die mit der Reuters garnicht zu vergleichen ist, eher an die Otto Ludwigs in seinen Thüringer Erzählungen erinnert. Es wäre zu wünschen, daß Klaus Groth endlich Nachfolger bei den übrigen deutschen Stämmen fände, wenn nicht die Stammesart in neuerer Zeit vielleicht schon zu sehr angegriffen ist, als daß sie noch den mächtigen Trieb zur Selbstdarstellung in sich trüge. Einige Hoffnung, daß es doch noch nicht der Fall ist, giebt mir — es mag das wunderlich klingen — Gerhart Hauptmann.

Auch Klaus Groths Landsmann, Theodor Storm, wurzelt im schleswig-holsteinischen Stammestum, das übrigens bei ihm als Schleswiger Friesen schon etwas nordisches hat; er ist aber dadurch viel weniger gebunden, ist viel mehr persönlicher Künstler als Groth. Das hat natürlich seine Vorteile und seine Nachteile. Das Urteil über Storm schwankt immer noch etwas, einige heben ihn weit über seine Landsleute Hebbel und Groth hinaus und möchten ihn als den größten Dichter der ganzen Zeit anerkannt wissen, andre sehen in ihm immer wieder nur den virtuosen Kleinmaler. Daß er als Lyriker mit Mörike, als Novellist mit Stifter einige Verwandtschaft hat, wird nicht zu leugnen sein, ebenso wenig aber, daß er sehr bald zur Selbständigkeit gelangte und unter den deutschen Dichtern einer der größten „Spezialisten“ wurde, die je gelebt haben. Vortrefflich ist der von Adolf Stern gebrauchte Vergleich Storms mit einem jener alten holländischen Landschafter,

deren zauberhaften Stimmungsbildern wir uns noch heute nach Jahrhunderten nicht entziehen können, doch hat Storm in seiner Weise auch den Umfang der Menschennatur und der moralischen Welt so ziemlich umschritten. Ihn an die Spitze aller modernen Lyriker zu stellen, wie das wohl geschieht, kann mir nicht in den Sinn kommen, dort stehen für mich immer noch Eduard Mörike und Hebbel mit seinen paar Dutzend einzigen Gedichten. Aber das, was ich „reine Lyrik“ nenne, ist die Storms auch, und den Novellisten Storm übertrifft für mich nur einer: Gottfried Keller.

Gottfried Keller ist für mich der größte der Sieben, ein Talent, das dem Genie in seinen Wirkungen nahekommt. Seinen „Grünen Heinrich“ nenne ich den besten deutschen Roman nach Goethes „Werther“ und nehme für ihn allgemein-menschliche, zeitlose Bedeutung in Anspruch, seiner Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla“ finde ich nichts an die Seite zu setzen, höchstens, daß man aus Turgenjews Novellen einen gleichwertigen Band zusammenstellen könnte. Der Deutsche und der Russe stehen einander überhaupt nicht allzufern, auf beide könnte man wohl die von Turgenjew irgendwo gebrauchte Bezeichnung eines „partiellen Goethe“ anwenden. Auch als Lyriker muß Keller hochgeschätzt werden, doch beruht hier seine Bedeutung nicht etwa auf den Zeitgedichten, sondern auf den zwar vielfach schwerflüssigen und oft nicht ganz schlackenfreien, aber von großer Anschauung getragenen echt lyrischen Gebilden. Gegen Storm gehalten, ist Keller trotz seines Schweizertums (man muß Gotthelf lesen, um dieses bei Keller auf seine wahre Bedeutung zurückzuführen) fast Weltdichter, gegen Paul Heyse, den dritten großen deutschen Novellisten, vor allem eine Natur. Ich verhehle mir nicht, daß Kellers Entwickelung im Laufe der sechziger und siebziger Jahre seinen Anfängen nicht entsprach, so wunderbar auch einzelne seiner spätern Novellen sind, so sicher auch „Martin Salander“ noch ein Weltbild giebt; aber in der Gesamtheit seines Schaffens ist Keller doch eine ganz einzige Erscheinung, und er allein wäre, wenn die in die Zu-

kunft weisenden Genies Hebbel und Ludwig nicht da wären, imstande, den Vorwurf des Epigonentums von der Litteratur der fünfziger und sechziger Jahre abzuwälzen. Bezeichnend ist übrigens, daß er von den Sieben zwei Jahrzehnte hindurch die geringsten Erfolge gehabt hat; erst in den achtziger Jahren begann er allgemein bekannt zu werden — als der Bankerott der eigentlichen Bourgeoispoesie nicht mehr zu verkennen war.

Der richtige Mann des Erfolges ist dagegen Joseph Viktor Scheffel gewesen, wenn auch nicht gleich nach seinem Auftreten. Ich habe, das muß ich aufrichtig gestehen, einiges Bedenken getragen, Scheffel unter die Großen aufzunehmen — man hat sich eben zu oft über die „Scheffelei“ geärgert. Aber es wäre doch unrecht, den Dichter des „Ekkehard“ von den großen Dichtern der Zeit auszuschließen, selbst wenn er den Ansprüchen an eine bestimmte Ausschöpfung des Lebens nach seiner Breite und Tiefe weniger als die andern sechs gerecht werden sollte. Das genannte Werk ist ein vollgiltiges Kunstwerk und als solches unvergänglich, soweit man hier eben von Unvergänglichkeit reden kann; der „Trompeter von Säckingen“ Scheffels überragt seine Vorgänger und Nachfolger wenigstens durch gute Laune und poetische Gesamtstimmung. Dabei darf uns die archaisirende Richtung Scheffels nicht weiter stören; soweit sie in seinen Hauptwerken zu Tage tritt, war sie unbedingt berechtigt, gehört zu der Charakteristik der Zeit, in der Scheffel lebte, und kann jederzeit so wiederkommen, ohne daß man deshalb der Dichtung das unmittelbare Leben absprechen dürfte. Am nächsten von den sechs Genossen steht er im Grunde Freytag, er ist dessen süddeutsche Ergänzung, doch ist Freytag als Persönlichkeit bedeutender, wie Scheffel als Dichter im engern Sinne. Ferner bildet Scheffel die Überleitung von diesen homines sui generis zur Schule, zu den Münchnern.

Als Gesamtkennzeichen aller dieser Dichter möchte ich zum Schluß noch hervorheben, daß sie, wenn sie auch dem Geiste der klassischen Periode sämtlich nicht fern stehen, doch in ihrer

Poesie über diese hinausweisen. Und zwar finde ich das neue dieser Poesie nicht sowohl in dem Realismus, den sie samt und sonders vertreten — auch Goethe war ja Realist —, sondern in der Art, wie sie ihr vom Stammestum beeinflußtes poetisches Temperament bei der Gestaltung des Lebens jederzeit frisch und frei zu erhalten wissen und weder der litterarischen Überlieferung noch den rohen Mächten der Wirklichkeit unterliegen. Das ist echter Dichter Art, und so erscheint auch hier die Auffassung der deutschen Dichtung von 1850 an als einer Epigonenpoesie nicht haltbar. Die klassische Höhe wurde nicht erreicht und konnte nicht erreicht werden, da Genies wie Goethe, gewaltige Persönlichkeiten wie Schiller, Universalgrößen wie Herder nicht zweimal in einem Jahrhundert einem Volke zu teil werden, aber die selbständigen Naturen fehlten nicht, und einige wenigstens weisen in die Zukunft. Mit ihnen kamen dann freilich Epigonen auf, und die Zeitgenossen fielen diesen zu, aber die Geschichte der Dichtung ist nicht wie die Kulturgeschichte im allgemeinen Geschichte der Durchschnittserscheinungen, in ihr entscheiden die selbständigen Geister.

Außer jenen Sieben schufen übrigens in den fünfziger und sechziger Jahren auch noch zahlreiche mehr oder minder selbständige Talente zweiten und dritten Ranges. Bei einem, bei Wilhelm Jordan, könnte man sogar zweifelhaft sein, ob er nicht unter die Großen gehöre, vor allem wegen seiner beiden Lustspiele „Durchs Ohr“ und „Der Liebesleugner“, die die besten Versuche eines modern-romantischen Lustspiels sind, die wir Deutschen haben. Auch dem „Demiurgos“ und den „Nibelungen“ ist die hohe Bedeutung, als Gewolltem wenigstens, nicht abzusprechen, Jordan ist überhaupt weniger „Spezialist“ als die Sieben, an Stärke des dichterischen Naturells freilich allen untergeordnet.

Mit Jordan zusammen kann man die Talente nennen, die gleich ihm aus dem jungen Deutschland und der politischen Lyrik erwuchsen, es dann in der Regel mit dem Drama versuchten und sich zuletzt dem Zeitroman zuwandten: Franz von

Dingelstedt, einen Poeten reicher Ansätze, Robert Prutz, Alfred Meißner, Moritz Hartmann, Max Waldau (Spiller von Hauenschild), jetzt alle fast vergessen, Rudolf von Gottschall, den fruchtbarsten, vielseitigsten und einflußreichsten, aber auch den unerquicklichsten dieser Poeten, endlich Robert Gisecke. Aus dieser Richtung wächst dann auch Friedrich Spielhagen hervor, und es schlingt sich hier ein Band vom jungen Deutschland zum jüngsten hinüber.

Höher als diese Abkömmlinge des jungen Deutschlands steht durchweg eine Dichtergruppe, die man als die der poetischen Realisten bezeichnen könnte, und deren Angehörige meist fest im Heimatboden oder in der Geschichte wurzeln: Epiker und Erzähler wie die Norddeutschen Christian Friedrich Scherenberg, Franz Löher, Edmund Höfer, die Süddeutschen Melchior Meyr, Franz Trautmann, Hermann Kurz und W. H. Riehl, die Österreicher Julius von der Traun (A. J. Schindler), Leopold Kompert und Hieronymus Lorm, endlich, zum Teil erst in späterer Zeit zur Geltung gelangend, aber aus dieser Zeit herausgewachsen Robert Waldmüller (Eduard Duboc), Karl Frenzel und Adolf Stern. Fast alle diese Dichter haben einzelne Meisterstücke, namentlich auf dem Gebiete der Novelle geschaffen. — Ihnen nahe stehen die zum Realismus neigenden Dramatiker Franz Nissel, Albert Lindner und Heinrich Kruse, und eine Anzahl von Geibel nicht abhängiger Lyriker wie Fr. Th. Vischer, Hermann von Gilm, Johann Georg Fischer, Hermann Allmers und Ludwig Eichrodt. Auch Dialektdichter wie Franz von Kobell, John Brinckmann, den Mecklenburger, und den Holsteiner Johann Meyer stellt man am besten hierher. Bei ihnen allen findet man das eine oder das andre Nicht-epigonische.

Verhältnismäßig wertvoll ist auch, wie schon erwähnt, die Unterhaltungslitteratur dieser Zeit, an der sich unzweifelhaft poetische Talente wie Holtei und Levin Schücking beteiligten, und in der Hackländer und Gerstäcker, dann etwa noch Theodor Mügge und Otto Müller die am meisten genannten waren —

es war die letzte Periode, in der die Unterhaltungslitteratur in den Händen der Männer war. Und selbst die Bühnenlitteratur dieser Tage mit ihrem Benedix an der Spitze soll man nicht unterschätzen; man war, wenn man Bauernfeld, Putlitz und noch einige Talente hinzuzieht, einem wirklich deutschen Lustspiel nie so nahe wie damals, gehören doch auch die „Journalisten“ und Jordans Stücke den fünfziger Jahren an.

Gustav Freytag.

„Daß es für mich leicht wurde, in den Kämpfen meiner Zeit auf der Seite zu stehen, welcher die größten Erfolge zufielen, das verdanke ich nicht mir selbst, sondern der Fügung, daß ich als Preuße, als Protestant und als Schlesier unweit der polnischen Grenze geboren bin. Als Kind der Grenze lernte ich früh mein deutsches Wesen im Gegensatz zu fremdem Volkstum lieben, als Protestant gewann ich schneller und ohne leidvolles Ringen den Zugang zu freier Wissenschaft, als Preuße wuchs ich in einem Staate auf, in dem die Hingabe des Einzelnen an das Vaterland selbstverständlich war.“ So lautet eine der wichtigsten Stellen in Freytags „Erinnerungen“, die für sein Leben und Wesen wie sein Schaffen gleich bezeichnend ist. — Am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien als Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren, kam Gustav Freytag 1829 auf das Gymnasium zu Oels und 1835 auf die Universität Breslau, wo er von Hoffmann von Fallersleben den germanistischen Studien zugeführt wurde. Diese setzte er unter Lachmann in Berlin fort und erlangte 1838 die philosphische Doktorwürde, worauf er sich in Breslau für deutsche Sprache und Litteratur habilitierte. Sowohl seine Doktor- wie seine Habilitationsschrift („Über die Anfänge der dramatischen Poesie bei den Deutschen“ und „Über die Dichterin Hroswitha“) zeigt an, in welcher Richtung sich schon damals seine Gedanken bewegten, und 1841 entstand denn auch Freytags erstes dramatisches Werk, das Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen“ (1844), das bei einer Berliner Lustspielkonkurrenz mit einem Preise gekrönt und hier und da aufgeführt wurde. Es ist dramatisch schwach, aber nicht ohne frisch realistische und humorvolle Szenen. 1845 erschienen die Gedichte Freytags „In Breslau“, nicht gerade viel bedeutend, doch mit einigen guten episch-lyrischen Stücken. Der Dichter, der auch als Student bei Besuchen auf großen märkischen Gütern dem praktischen Leben nahe geblieben war, lebte jetzt hier in Breslau ein sehr lebhaftes geselliges Leben mit und nahm an allen Zeitinteressen den regsten Anteil — Ausfluß und Zeugnis dessen sind seine beiden nächsten Dramen, in denen er der damals herrschenden jungdeutschen Richtung sehr nahe tritt. Für

ihn bedeuteten, auch in seinem Alter noch, die seit 1840 erscheinenden Stücke Gutzkows und Laubes einen großen Fortschritt, „weil sie durchaus auf Bühnenwirkung ausgingen" (wie er denn, nebenbei bemerkt, auch Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten" als epochemachend ansah), und nach eben dieser Bühnenwirkung strebte nun auch er selber, dabei wie Gutzkow und Laube das Muster der Franzosen, Scribes, nicht verachtend. Das Lustspiel „Die Valentine" (1846 entstanden, gedr. 1847) zeigt nach des Dichters Eingeständnis „deutlich den Geschmack jener Jahre und ein wenig auch die Einwirkung der französischen Komödie". Die geistreiche Heldin und der geistreiche Held dieses Stückes weisen noch die ganze ungesunde Blasiertheit und Gefühlsüberreizung auf, die an den Jungdeutschen aus der absterbenden Romantik haften geblieben war, und sind uns heute fast unerträglich geworden. Auch das Schauspiel „Graf Waldemar", das 1847 entstand (gedruckt 1848) ist echt jungdeutsch; die Bekehrung des in seinem Genußleben übersättigten Titelhelden durch das Gärtnermädchen Gertrud erscheint uns völlig unglaubhaft. Wären nun die beiden Stücke wirkliche Zeitbilder, so müßten wir sie gelten lassen, so fremd und unangenehm uns die dargestellten Zeitmenschen und -verhältnisse auch erscheinen, aber es sind eben doch ausgesprochene Theaterstücke; gerade das, was Freytag selbst und anderen als ihr Vorzug erscheint, die brillante Zurichtung des Lebens für die Bühne raubt ihnen die tiefere Bedeutung. Freytag war überhaupt, um dies hier gleich festzustellen, kein echter Dramatiker, wie auch schon daraus hervorgeht, daß er bis an sein Lebensende dramatischen Stil und dramatische Technik für ein und dasselbe hielt, aber er war der beste Theaterdichter seiner Zeit, uud einmal brachte er es doch zu einer Musterleistung.

Schon 1844 hatte Freytag seine akademische Lehrthätigkeit aufgegeben, 1846 bei Heinrich Marr in Leipzig Regiekunst studiert und dem großen Erfolg der „Valentine" beigewohnt, 1847 siedelte er nach Dresden über und 1848 erwarb er mit Julian Schmidt zusammen die „Grenzboten" in Leipzig, an denen er dann vom 1. Juli genannten Jahres bis Ende 1870 thätig war, den Winter in der Pleißestadt, den Sommer auf seinem Landsitz in Siebleben bei Gotha verbringend. Die Thätigkeit an den „Grenzboten", die mit der üblichen belletristischen Berufsarbeit der jungdeutschen Schriftsteller nichts gemein hatte, hat ohne Zweifel auch auf das dichterische Schaffen Freytags den günstigsten Einfluß geübt, indem sie ihm innerlich den festen Halt gab, dessen jene entbehrten, ihn von dem oberflächlichen Liberalismus uud geschwätzigen Wortheldentum der Zeit zu einem gesunden Nationalismus und zu einem Realismus führte, dem zwar die höchsten poetischen Wirkungen verschlossen waren, der aber den Zusammenhang mit dem Leben nicht verleugnete und gerade an die verheißungsvollsten Strebungen des Zeitalters anknüpfte. Nun erst zeigte sich, daß Freytag

berufen sei, der Vertreter des Preußentums als des kräftigen norddeutschen Wesens und zugleich des politisch maßvollen und gebildeten Bürgertums in der deutschen Litteratur zu werden, nun erst kam auch der ihm eigentümliche Humor zur vollen Entfaltung. Das Lustspiel „Die Journalisten“, 1852 geschrieben und bald auf allen hervorragenden deutschen Bühnen Repertoirestück, was es bis auf diesen Tag geblieben ist (Druck 1854), kann zwar, schon in der Gestalt seines Helden Konrad Bolz, den Zusammenhang mit der jungdeutschen Litteratur noch nicht völlig verleugnen, müßte aber, wenn man es als dieser Richtung entsprossen auffassen wollte, als ihre unvergleichliche Blüte hingestellt werden. In Wirklichkeit ist es jedoch die nun zu freier Laune und ebenso gesunder wie heiterer Lebensauffassung gediehene Entwickelung des Dichters, was dem Stück seine glückliche Rundung und Frische verliehen hat. Soweit unsere deutschen Lustspiele, etwa der „Zerbrochene Krug“ ausgenommen, hinter der Komödie im höchsten Sinne, ja, dem Charakterlustspiel in der Art Molières zurückbleiben, so hoch erhebt sich Freytags Werk über die zahllosen Durchschnittserzeugnisse und muß, obwohl es nichts Elementares, nur fein studierte Wirkungen enthält, bis auf weiteres als der Typus des vornehmen deutschen Lustspiels gelten. Mit den „Journalisten“ hatte Freytag seine Höhe als Theaterdichter erreicht, und da er denn doch ein viel zu vornehmer Charakter war, um seinen Erfolg künftig als Routinier auszunützen, so hörte er eben auf. Sein einziges späteres Werk, die Tragödie „Die Fabier“ (geschr. 1858, gedr. 1859) ist wesentlich nur als Experiment zu betrachten, das mißlang, weil dem Dichter eben das fehlte, was den Dramatiker macht, die Leidenschaft.

Nach den „Journalisten“ wandte sich Freytag dem Roman zu, dem modernen Zeitroman in der Art Dickens. Julian Schmidt, von Dickens und verwandten Autoren angeregt, hatte die Theorie aufgestellt, der deutsche Roman solle das Volk bei der Arbeit suchen, und sein Freund Freytag lieferte nun zur Theorie die Praxis. Doch wäre es falsch anzunehmen, daß Freytag die inneren, die poetischen Antriebe zum Schaffen gefehlt hätten, schon seine früheste Dichtung hatte ja seine realistische Begabung erwiesen, und wenn auch die Lebensbilder, die er gab, für unsere Empfindung des Unmittelbaren zu wenig und des Konstruierten zu viel haben, daß es Lebensbilder sind, wird sich doch nicht gut bestreiten lassen. Es ist seit der naturalistischen Bewegung Mode geworden, mit einiger Geringschätzung auf „Soll und Haben“ (geschr. 1853/54, gedr. 1855) und „Die verlorene Handschrift“ (geschr. 1863, gedr. 1864) herabzublicken — ich bin der Ansicht, daß, wenn wir Deutschen einen eigenen unverlierbaren Romanstil hätten wie die Engländer und wohl auch die Franzosen, dieser annähernd dem der ersten beiden Romane Freytags entsprechen würde; denn, ob auch eine gewisse Abhängigkeit von Dickens

da ist, im ganzen ist Freytag doch selbständig: in der Erfassung deutschen Lebens, im Humor, auch in der Technik. Selbstverständlich soll damit nicht die enge Litteraturauffassung Julian Schmidts, der außer einer gesund-bürgerlichen Dichtung keine anerkennen wollte und vor Werken wie Hamlet und Faust im Grunde einen Abscheu hatte, als maßgebend anerkannt werden; für einen guten deutschen Durchschnittsroman jedoch, den wir ja brauchen, wäre etwas wie die Herrschaft der Freytag'schen Tradition garnicht so übel. Beide Freytag'sche Romane sind, „Soll und Haben", der Kaufmannsroman mehr als der schon manierierte Gelehrtenroman „Die verlorene Handschrift", für Tausende von Deutschen der älteren Generation eine Quelle wahrhaften Genusses gewesen, und auch wir Jüngern können wohl noch die ernste und gemütvolle Lebensauffassung wie den liebenswürdigen, wenn auch etwas philiströsen Humor der beiden Werke schätzen.

Seit dem Ende der fünfziger Jahre schon hatte sich Freytag vor allem der kulturhistorischen Forschung zugewandt und nach und nach seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" herausgegeben. Als er dann 1870 im Hauptquartier des Kronprinzen dem Feldzug in Frankreich (bis nach Sedan) beiwohnte, da entstand in ihm die Idee zu dem Roman „Die Ahnen", der das Leben desselben deutschen Geschlechts von der Heidenzeit bis in unser Jahrhundert darstellt. Das Werk wurde in acht Jahren vollendet und besteht aus acht Teilen in sechs Bänden: 1. Ingo, 2. Ingraban (1872), 3. Das Nest der Zaunkönige (1873), 4. Die Brüder vom deutschen Hause (1874), 5. Markus König (1876), 6. Der Rittmeister von Alt-Rosen, 7. Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht (Die Geschwister, 1878), 8. Aus einer kleinen Stadt (1880). Freytag hat für diesen Romancyklus oder cyklischen Roman den Zusammenhang mit dem historischen Roman Walter Scotts festhalten wollen, wir müssen aber, wenn wir auch zugeben, daß die einzelnen Geschichten nach Inhalt und Form keine Novellen sind, doch ihr Erwachsen aus der kulturhistorischen Novelle als augenscheinlich hinstellen. Der dichterische Wert der einzelnen Erzählungen ist sehr verschieden, immerhin kann man sie als glückliche Illustrationen zur deutschen Geschichte gelten lassen.

Vom Jahre 1879 an verlebte Freytag jährlich den Winter in Wiesbaden und starb hier am 11. April 1895. Seine „Gesammelten Werke" erschienen von 1886 bis 1888 und wurden durch „Erinnerungen aus meinem Leben" eingeleitet, die dann auch einzeln herauskamen. Freytags letzte Schrift „Kaiser Friedrich und die deutsche Kaiserkrone" (1889) wirbelte, da sie den unglücklichen Fürsten anders als nach der herrschenden Anschauung darstellte, viel Staub auf, konnte aber seine seit „Soll und Haben" festbegründete Stellung in der deutschen Nation nicht erschüttern. Er bleibt auch für die nachfolgenden Geschlechter der Vertreter des deutschen Bürgertums, das den deutschen Reichsverband schuf, wenn

man will, ein Bourgeois-Poet, aber einer, der nicht wie die Münchener Kunst für Künstler und etwa noch den Salon schuf, sondern dessen Dichtung die kernhafte Natur des deutschen Bürgertums wirklich zur Erscheinung brachte und ihre Heimat im deutschen Leben der Gegenwart und Vergangenheit hatte, soweit sie auch hinter allem, was uns als große und hohe Poesie erscheint, notgedrungen zurückblieb und sich der prosaischen Schriftstellerei annäherte.

Vgl. über ihn Konrad Alberti, Gustav Freytag (1885), außerdem Stern (Studien), **WM** 9, **UZ** 1887, 1 (Ernst Ziel), **DR** 83 (Erich Schmidt), 90, **PJ** 47 (Jul. Schmidt), 58 und 62 (C. Rößler), **NS** 10 (A. Dove), 16 (P. Lindau).

Fritz Reuter.

Auch wenn Fritz Reuter nicht das bedeutende Talent wäre, das er ohne Zweifel ist, und etwa nur seine „Festungstid“ geschrieben hätte, würde er einen Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur unseres Jahrhunderts beanspruchen können. Ist Theodor Körner der Vertreter der todesmutigen Jugend des Befreiungskrieges, sind die Gebrüder Follen die des Radikalismus in der deutschen Studentenschaft nach dem Kriege, so ist Fritz Reuter der Typus des schon um vieles harmloseren Geschlechts nach 1830, das aber seine unklaren Freiheitsbestrebungen nicht minder schwer büßen mußte. Nicht die französischen Jungdeutschen, die dann fast alle pater peccavi sagten, Reuter und seinesgleichen sind die echte deutsche Jugend des vierten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts, wirklich bedauernswerte Opfer der fürchterlichen Polizeiwillkür, die unter Friedrich Wilhelm III. auch in Preußen herrschte. — Fritz Reuter wurde am 7. Nov. 1810 zu Stavenhagen (plattdeutsch Stemhagen) in Mecklenburg-Schwerin als Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren. Er verlebte eine frische und ungebundene Kindheit, bis er im Jahre 1824 das Gymnasium zu Friedland und darauf das zu Parchim bezog. 1831 begann er in Rostock die Rechte zu studieren, verließ aber die heimische Universität schon nach einem halben Jahre und ging nach Jena, wo er in die Burschenschaft Germania eintrat. Diese hat das Hambacher Fest beschickt, und auch an dem Frankfurter Attentat haben ehemalige Jenenser Germanen teilgenommen, doch weilte Reuter, als dieses erfolgte, schon wieder in der Heimat. Wäre er hier geblieben, so dürfte er nicht einmal in Untersuchung gekommen sein, aber er ging, auf seine Eigenschaft als „Ausländer“ pochend, im November 1833 nach Berlin und wurde hier verhaftet. Ein Jahr lang saß er in den Berliner Gefängnissen, der Stadtvoigtei und Hausvoigtei, gefangen, wurde dann wegen „Conats des Hochverrats“ zum Tode verurteilt, jedoch zu dreißig Jahren Festung begnadigt und im November 1834 auf die Festung Silberberg abgeführt. Hier saß er zwei und ein viertel Jahr, kam darauf

nach Glogau, dann nach Magdeburg, wo er die härteste Behandlung zu erdulden hatte, endlich nach Graudenz, wo es besser wurde. Zuletzt, im Juni 1839, wurde Fritz Reuter an Mecklenburg ausgeliefert und saß in der Festung Dömitz, bis ihn sein Landesherr nach Friedrich Wilhelms III. Tode ohne weiteres freigab. Aber Reuters ganze Zukunft schien durch die siebenjährige Festungshaft zerstört: das Studium noch zu vollenden — es wurde in Heidelberg ein Versuch gemacht — erwies sich als unmöglich, und außerdem hatte sich der Unglückliche auf den preußischen Festungen ein Laster angewöhnt, richtiger wohl, angewöhnen müssen, über das er sein ganzes Leben lang nicht mehr Herr werden sollte. Dennoch gesundete er, Landmann (Strom) geworden, nach und nach, soweit es möglich war, und als er sich im Jahre 1850 mit der Predigerstochter Luise Kuntze verlobt und in der kleinen vorpommerschen Stadt Treptow als Privatlehrer eine bescheidene Existenz gegründet hatte (die Heirat erfolgte Ende 1851), da trat endlich auch sein eigentlicher Beruf hervor: Reuter schrieb die „Läuschen un Rimels“ und gab sie 1853 auf eigene Kosten heraus. Sie hatten großen Erfolg, der Dichter wurde bekannt und konnte sich von 1856 an, wo er nach Neu-Brandenburg übersiedelte, ganz der Schriftstellerei widmen. Im Jahre 1863 verlegte er seinen Wohnsitz nach Eisenach, wo er sich am Fuße der Wartburg eine stattliche Villa erbaute, und lebte dort noch reichlich ein Jahrzehnt, im Besitz einer gewaltigen Popularität nicht blos bei den Plattdeutschen, sondern auch bei den Hochdeutschen. Nach schweren Leiden starb er am 12. Juli 1874.

Die „Läuschen un Rimels“ Reuters (1853, Neue Folge 1858) sind in der Hauptsache doch nur gereimte Anekdoten, breit und mit etwas aufdringlichem Behagen, das noch lange nicht Humor ist, erzählt — der hier und da versuchte Vergleich mit Klaus Groths „Quickborn“ ist rundweg abzuweisen. Auch die „Reis na Belligen“ (1855), eine komische Erzählung in Versen, erhebt sich im Ganzen noch nicht über die gewöhnliche Spaßmacherei, die, im Anschluß an die ersten Werke Reuters, die Signatur eines großen Teils der plattdeutschen Litteratur geworden ist und geradezu geschmackverwüstend und poesievernichtend gewirkt hat. Doch findet sich hier schon die eine oder die andere Stelle, wo echtes Gefühl und echter Humor durchbricht. Viel höhere Ansprüche kann die ernste poetische Erzählung „Kein Hüsung“ (1858) erheben, die aus Reuters genauen Kenntnis der traurigen Verhältnisse der Mecklenburger Landbevölkerung und seiner wärmsten Anteilname an ihrem Loose erwuchs, freilich aber, namentlich in der zweiten Hälfte, mit ungesund kriminalistischen Effekten wirkt und im allgemeinen beweist, daß Reuter zum großen Künstler, der Klaus Groth von vornherein war, sehr vieles fehlte. Wohl ist das folgende Werk, die Vogel- und Menschengeschichte „Hanne Nüte“ (1859) künstlerisch besser, die Vogelgeschichte, wenn auch keineswegs völlig un-

gezwungen, doch nicht reizlos, die damit etwas künstlich verbundene Menschengeschichte schon von gesunderem Realismus erfüllt; seinen eigensten Boden betrat Reuter jedoch erst, als er sich der Prosa zuwandte und seine großen Erzählereigenschaften in engem Anschluß an die Wirklichkeit und seine Erlebnisse entwickelte. Gleich mit der „Franzosentid" (1860), in die Reuters Kindheitserinnerungen hineinflossen, gelangte er auf die Höhe; in gewisser Hinsicht, zumal was die Komposition anlangt, hat er dies Werk später kaum noch übertroffen. „Ut de Franzosentid" giebt ein vortreffliches Kulturbild, sein Hauptwert beruht jedoch auf der Menschendarstellung, der Darstellung mecklenburgischer Menschen der alten Zeit, im Lichte freilich des Humors, aber nicht auf rein humoristische Wirkung zugespitzt. — „Schurr-Murr" (1861) ist eine Zusammenstellung von allerlei Nebenarbeiten, von denen zwei wichtig sind, der hochdeutsch geschriebene Aufsatz „Meine Vaterstadt Stavenhagen" biographisch und die „Abendteur des Enspekter Bräsig" als erste „Inkarnation" dieser Lieblingsgestalt Reuters. — In dem Buche „Ut mine Festungstid" (1863) sind selbstverständlich die Leidensjahre Reuters geschildert, doch beginnt der Dichter erst mit dem Aufenthalt in Glogau und stellt ohne Bitterkeit, mit versöhnendem Humor dar. Immerhin wirkt namentlich der Schluß des Buches noch schmerzlich ergreifend genug. — Reuters Hauptwerk nach dem allgemeinen Urteil ist der dreibändige Roman „Ut mine Stromtid" (1862—64), zwar von sehr loser Komposition und auch sonst nicht ohne künstlerische Mängel, aber durch eine Fülle des Lebens ausgezeichnet, die nur wenige deutsche Romane aufzuweisen haben. Er spielt um das Jahr 1848 herum auf dem Lande und in den kleinen Ackerbaustädten Mecklenburgs und stellt die Zustände und Bewegungen der Zeit, vor allem aber wieder die Menschen mit unzweifelhafter Treue dar, freilich humoristisch, d. h. im Rahmen eines an Dickens gemahnenden Humors, der abschleift, rundet und nicht immer allzutief dringt. Die Hauptgestalt des Romans, die treibende Kraft seiner Handlung ist der Inspektor Bräsig, zweifellos eine großartige Leistung humoristischen Gestaltungsvermögens, doch aber wesentlich Standes-, nicht ewiger Menschentypus wie Falstaff oder Don Quixote. Die ernsten Partien des Romans sind die schwächsten, Reuter ist eine gewisse Sentimentalität, die sich gerade da einstellt, wo den schlichtesten menschlichen Empfindungen schmerzlicher Natur Ausdruck verliehen werden soll, nie los geworden. — Der 1866 erschienene kleine Roman „Dorchläuchting", in dessen Mittelpunkt die originelle Gestalt des Herzogs Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz (1752—1794) steht, zeigt zwar im Einzelnen ein Nachlassen der Kraft, ist aber als Komposition und Kulturbild vortrefflich. In jeder Beziehung schwach ist dagegen Reuters letztes Werk „De Reis na Konstantinopel oder de mecklenbörgschen Montecchi un Capuletti" (1868),

in der der Dichter seine auf einer Reise nach dem Orient (1864) gesammelten Eindrücke verwertete. Statt Humor haben wir hier nur Spaßmacherei, und die eigentliche Geschichte zeigt den Einfluß des schlechten Unterhaltungsromans der Zeit.

Die ungeheuren Erfolge Reuters haben das Urteil über ihn natürlich stark beeinflußt und ihm als Dichter einen höheren Rang verschafft, als ihm gebührt. Er ist einer der größten humoristischen und volkstümlichen Erzähler der deutschen Litteratur, der deutsche Dickens, so wenig wählerisch sein Humor auch ist, er ist ferner der poetische Repräsentant seines mecklenburgischen Volkstums, dessen charakteristische Eigenschaften er alle aufweist. Aber sowohl an gestaltender Kraft wie an Höhe und Weite der Lebensauffassung steht er hinter Jeremias Gotthelf weit zurück, wie an künstlerischer Durchbildung hinter Otto Ludwig. Mit Klaus Groth kann man ihn kaum vergleichen, denn der ist auf einem anderen Gebiete groß. Wenn man aber behauptet hat, daß er natürlicher und wahrer, „plattdeutscher" wäre als dieser, so ist auch das keineswegs richtig; natürlicher, d. h. zwangloser ist er vielleicht, aber wahrer sicher nicht, es ist im Gegenteil Klaus Groth, der mehr aus der Tiefe holt, ohne dabei seinem (völlig anders gearteten) Volkstum je untreu zu werden. Es ist grundfalsch, alle niederdeutschen Stämme nach dem Mecklenburger zu messen, sie sind unter sich ebensoviel und vielleicht noch mehr verschieden als die oberdeutschen.

Das Hauptquellenwerk über Reuters Leben sind die von Franz Engel herausgegebenen „Briefe F. R.'s an seinen Vater aus der Schüler-, Studenten- und Festungszeit" (1895). Seine „Sämtlichen Werke" erschienen zuerst von 1863 bis 1868, Nachgelassene Schriften mit Biographie von Adolf Wilbrandt 1875. Vgl. außerdem: O. Glagau, Fritz Reuter u. s. Dichtungen (1866 u. 75), Ebert, Fritz R. u. s. Werke (1874), Römer, Fritz Reuter in seinem Leben und Schaffen (1845); allerlei von K. Th. Gaedertz; ferner Gustav Freytags (Ges. Aufs.) und A. Wilbrandts (Hölderlin, Reuter 1890) Essays, WM 30 (Jul. Schmidt), UZ XI, 1 (Ernst Ziel), DR 43 (Paul Bailleu), G 1861, 1 (Jul. Schmidt).

Wilhelm Raabe.

Von Wilhelm Raabes Leben ist bisher nur weniges bekannt geworden; daß er aber seine sehr besondere innere Entwicklung gehabt hat, leuchtet aus den wenigen biographischen Notizen, die wir besitzen, wie vor allem aus den Werken Raabes deutlich genug hervor. Geboren am 8. September 1831 zu Eschershausen im Braunschweigischen, ist er also, wie die meisten bedeutenden Dichter dieses Zeitraums, Norddeutscher, Niedersachse, und als solchen hat ihn auch seine Poesie jederzeit erwiesen. Nachdem er

die Schulen in Stadtoldendorf, Holzminden und Wolfenbüttel besucht, widmete er sich 1849 in Magdeburg dem Buchhandel, kehrte aber 1853 zum Studium zurück und bezog nach einer Vorbereitung in Wolfenbüttel 1855 die Universität Berlin, wo er sich namentlich mit Philosophie, Geschichte und Litteratur beschäftigte und gleichzeitig zu schriftstellern begann. 1857 erschien sein erstes Werk, „Die Chronik der Sperlingsgasse", unter dem Pseudonym Jakob Corvinus. „Eine vortreffliche Ouverture, aber wo bleibt die Oper?" hat Hebbel über das Buch geschrieben. „Wir haben garnichts dagegen, daß auch die Töne Jean Pauls und Hoffmanns einmal wieder angeschlagen werden, aber es muß nicht bei Gefühlsergüssen und Phantasmagorien bleiben, es muß auch zu Gestalten kommen, wenn auch nur zu solchen, wie sie der Traum erzeugt". Eine vortreffliche Ouverture zu dem Gesamtschaffen Raabes war die „Chronik der Sperlingsgasse" allerdings, sehr bald, schon mit den „Kindern von Finkenrode" (1859), kam es auch zu Gestalten. Der Dichter war inzwischen nach Wolfenbüttel zurückgekehrt; 1862 zog er nach Stuttgart, wo er bis zum Jahre 1870 blieb. Seitdem lebt er in Braunschweig. Alles in allem mag Raabe bis jetzt an fünfzig Bände geschrieben haben.

„Man kann in der Gesamtentwicklung Wilhelm Raabes deutlich vier Perioden unterscheiden: eine erste, in der der Dichter noch mit der Fülle seiner Gesichte und dem Glück und Leid des Lebens gleichsam spielt („Die Chronik der Sperlingsgasse", „Die Kinder von Finkenrode", „Unsres Herrgotts Kanzlei" und verwandte Dichtungen); eine zweite, in der er, pessimistisch gestimmt, die ungeheuren Widersprüche des Menschheits- und des Menschendaseins erkannt hat und den sie durchziehenden dämonischen Mächten der Sünde, des Irrtums, des Todes, der Lüge und der Selbstsucht die unbesiegbare Macht warmer Liebe, unbestechlicher Schätzung der wahren Lebensgüter und kräftiger, vollbewußter Resignation entgegen setzt („Der Hungerpastor", „Der Schüdderump", „Abu Telfan"); eine dritte, in der sich seine Lebensanschauung und seine Stoffe in ungewöhnlich glücklicher Weise decken, der inzwischen sicher gewordene und dem Pessimismus entwachsene Humor seine goldensten Lichter über die Gebilde des Dichters ergießt („Horacker", „Wunnigel", „Alte Nester", „Der Dräumling", „Das Horn von Wanza"); eine vierte endlich, in der ihn seine Neigung zum Abnormen, zu rätselvollen Gestalten und traumhaften Schicksalen von der freien Bahn klarer, überzeugungskräftiger Darstellung hart an die Grenze manieristischer Wildwege gedrängt hat." Man wird diese Charakteristik Adolf Sterns („Studien zur Litteratur der Gegenwart", 2. Aufl.) im ganzen als richtig anzuerkennen haben, doch wäre noch einiges hinzuzufügen. Ohne Zweifel ist Raabe von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann ausgegangen und hat das Spielen mit der Fülle der Gesichte von diesen übernommen, doch hat ihn auch der deutsche historische Roman beeinflußt.

Seine hierher gehörigen Werke „Der heilige Born" (1861) und „Unsers Herrgotts Kanzlei" (1862) kann man bis zu einem gewissen Grade recht wohl von Karl Spindler abhängig machen. Im ganzen im Stil dieses oftmals unterschätzten Schriftstellers sind sie, namentlich der zweite, doch schon reife Werke. Dann beginnt der Einfluß Dickens' mächtiger zu werden, und die großen Romane „Die Leute aus dem Walde" (1863) und „Der Hungerpastor" (1864) sind alles in allem Zeitromane, wie sie der Engländer schrieb. Sie stellen Raabe also an die Seite Freytags und Reuters, ja, während diese Dickens im allgemeinen nur den Realismus, also die Kunstweise, abgelernt haben, ist Raabe ohne Zweifel von der eigentümlichen Weltanschauung des Engländers stark berührt worden und schaut hier und da unter seinem Gesichtswinkel, fühlt vielfach wie er. Dennoch ist der damals im Anfang der dreißiger Jahre stehende Schriftsteller in der Gestaltung seines dem deutschen Leben entnommenen und dann mit ganz besonderer Phantasie- und Gemütsstimmung umkleideten Stoffes von bemerkenswerter Selbständigkeit, er giebt verhältnismäßig viel mehr aus Eigenem als die beiden deutschen Genossen, kein so klares Bild der wirklichen Welt, aber eine mit Anlehnung an diese erträumte von großer innerer Wahrheit und Macht. Nicht die Darstellung des Milieus und des äußeren Schicksals, die des Gemütslebens des Menschen, das, in sich gebunden, ihn vom äußeren ziemlich unabhängig macht, ist alle Zeit Raabes vornehmlichste Aufgabe gewesen, und daher braucht man auch das Herz, ihn zu verstehen. In bestimmter Beziehung ist Raabe über diese beiden Romane nicht hinausgewachsen, wenigstens ist es ihm kaum gelungen, je wieder so unter dem konzentrierenden Strahle großer Ideen („Sieh nach den Sternen und gieb acht auf die Gassen", der Hunger der Welt) zu gestalten. So möchte ich diese Werke als den Gipfel einer ersten Periode ansehen. Erst mit dem „Abu Telfan" (1867) begönne dann die zweite, die pessimistische Periode, um im „Schüdderump" (1870) zu gipfeln. Welches die individuellen Ursachen von Raabes Wendung zum Pessimismus gewesen, läßt sich einstweilen nicht feststellen, sicher ist er aber auch der Zeit entsprungen, die eben nicht mehr die der aufstrebenden fünfziger Jahre war. Doch ist Raabe ein zu großer und echter Dichter, als daß sein Pessimismus je die Form der Decadence angenommen hätte, es ist der berechtigte natürliche Pessimismus, der sich dem Leid des Lebens und der Gemeinheit der Welt gegenüber bei allen tieferen Naturen einstellen kann, und der so alt ist, wie die Welt selbst, was in dem Roman von der Heimkehr des verlorenen Sohnes aus dem Tumurkielande und dem vom Pestkarren Schüdderump die Beleuchtung der menschlichen Dinge abgiebt und den Humor bitter macht. Mag man darum in diesen Romanen auch vieles häßlich finden, willkürlich oder gar gesucht erscheint ihr Bild des Lebens denn doch eigentlich nicht. —

Die dritte Periode von Raabes Schaffen brachte dann die Überwindung, vielleicht in einem Zusammenhang mit der Gründung des Reiches. Mit Stern sehe auch ich in den Erzählungen und Romanen „Der Dräumling" (1872), „Christoph Pechlin (1873), vor allem in „Horacker" (1876), „Wunnigel" (1874), „Alte Nester" (1880), „Das Horn von Wanza" (1881) und noch einigen anderen den Gipfel der Poesie Raabes. Zwar, enger als die vorangegangenen Romane sind diese Werke, sie kehren zur Darstellung des Kleinlebens zurück, dafür sind sie aber auch die reinsten künstlerischen Gebilde des Dichters, unvergleichlich in der Charakteristik der zahlreichen echt humoristischen Gestalten und der Fülle humoristisch-gemütlichen Details. Ein Werk wie „Horacker", zugleich so wundervoll ergötzend und tief ergreifend, findet man sicher nicht zum zweiten Male in der deutschen Litteratur. In seinen späteren Werken, von denen hier nur „Unruhige Gäste" (1886), „Im alten Eisen" (1887), „Der Lar" (1889), „Die Akten des Vogelsangs" (1895) namhaft gemacht werden sollen, durchbrechen die besten Eigenschaften der Raabe'schen Erzählungskunst die Manier oft genug, so daß man sich auch an diesen Werken in der Regel zu erfreuen vermag. Scheinbar befindet sich der Dichter in ihnen wieder im Gegensatz zu der neueren deutschen Entwicklung, wie in den Romanen seiner pessimistischen Periode; aber doch nur scheinbar: Raabe weiß so gut wie jeder Tieferblickende, daß das „offizielle Deutschland" (das Wort hier natürlich nicht im politischen Sinne genommen) doch eben nicht das ganze und wahre Deutschland ist und hat trotz allem, was dagegen zu sprechen scheint, das Vertrauen zu seinem Volke nicht verloren. Und gerade während dieser seiner letzten Schaffensperiode ist ihm aus allen denen, die den alten deutschen Individualismus und Idealismus erhalten sehen möchten, eine starke Gemeinde zugewachsen.

Neben seinen größeren Werken hat Raabe während seiner ganzen Entwicklung kleinere Erzählungen geschrieben, die 1895 als „Gesammelte Erzählungen" vereinigt erschienen sind und mit zu dem Besten gehören, was er geschaffen. Eine ganze Anzahl von diesen ist historisch oder kulturhistorisch und durch wundervolles Kolorit ausgezeichnet; es versteht vielleicht kein anderer deutscher Erzähler so gut, die Zeitatmosphäre ohne ängstliche Detailmalerei, gleichsam durch Licht und Luft wiederzuspiegeln. Von Erzählungen dieser Art seien „Des Reiches Krone", „Die Hämelschen Kinder", „Höxter und Corvey", „Der Marsch nach Hause", „Sankt Thomas", „Die Innerste", „Die Gänse von Bützow", „Frau Salome", „Zum wilden Mann" genannt. — Der Boden, auf dem sich der Erzähler Raabe mit Vorliebe bewegt, ist das Grenzgebiet Nord- und Mitteldeutschlands zwischen Elbe und Weser, mit einiger Hinneigung zu letzterem Strome, in der Hauptsache doch niedersächsische Erde, und das eigentümliche Haften

des Niedersachsen am Heimatboden, die Liebe zu der Kleinwelt in Natur- und Menschenleben, zu den Originalen und nicht am wenigsten auch zu den leiblich und geistig Armen ist der hervorragendste Charakterzug des Dichters. Sein Humor, kann man sagen, ist eben wesentlich Liebe, eine unbezwingliche, rührende Liebe, die nichts verschönern will und es doch muß, die einmal verzweifeln kann und sich doch immer wieder emporringt. Steht hier Wilhelm Raabe Jean Paul nahe, so hat er doch nicht dessen Selbstgefälligkeit und mehr Gestaltungskraft, oder vielmehr, es fehlen die Schwächen, die bei Jean Paul die volle Entfaltung der gestaltenden Kraft hindern. Ganz unendlich ist der Reichtum seiner Gestalten, die bei einer bestimmten Familienähnlichkeit doch wieder sehr verschieden sind, und es giebt wohl kaum eine Lage unseres deutschen bürgerlichen Lebens, die Raabe nicht dargestellt hätte. Die Schwäche in seiner Stärke ist, daß sein ganzes Schaffen sozusagen zu individuell und zu spezifisch-deutsch geblieben ist, daß er sich nicht zu einem großen Kunstwerke mit allgemein menschlichen, typischen Gestalten zu konzentrieren vermocht hat. Aber wenn auch die Weltlitteratur nichts von ihm wissen kann, umsomehr müssen wir Deutschen ihn lieben.

Vgl. Stern, Studien, WM 47 (Wilhelm Jensen), NS 56 (E. Koppel), G 1882, 1.

Klaus Groth.

Klaus Groth wurde am 24. April 1819 zu Heide in Holstein (Norder-Dithmarschen) geboren. Sein Vater war Müller daselbst und betrieb eine kleine Landwirtschaft, sodaß der Knabe mitten im Volke, dem damals noch seine großen geschichtlichen Erinnerungen und zum Teil auch die alten Sitten treu bewahrenden Stamme der Dithmarschen, und in engster Berührung mit der seinen Heimatort umgebenden Natur, zwischen dem wald-, moor- und haidereichen Hügelland der Geest und der flachen, baumlosen, fruchtbaren Marsch aufwuchs. Wie Hebbel ward er nach seiner Konfirmation Schreiber beim Kirchspielvogt seines Heimatortes, besuchte dann aber von 1838 bis 1841 das Schullehrer-Seminar in Tondern und ward darauf in Heide als Mädchenlehrer angestellt. Als solcher betrieb er die umfangreichsten Privatstudien und wurde, vor allem durch Hebels allemannische Gedichte, zu dem Entschlusse gebracht, für die heimische Sprache mit Wort und Schrift einzutreten. Aber der junge Mann hatte noch schwer zu ringen, ehe er seinen Weg fand. Die Folgen der Ueberanstrengung zwangen ihn im Jahre 1847 sich zu einem Freunde auf die Insel Fehmarn zu flüchten; hier in der Einsamkeit schuf er während der nächsten sechs Jahre ganz heimlich seinen „Quickborn“ (1852). Das Werk machte seinen Dichter mit einem Schlage berühmt und begründete die neuere Dialektdichtung in Deutschland. Kein Geringerer als Friedrich

Hebbel hat den „Quickborn“ seinem Verfasser gegenüber „eine That“ genannt, „die um so schwerer ins Gewicht fällt“, heißt es in dem betreffenden Briefe, „als Sie Ihr Instrument erst zu bauen hatten, bevor Sie Ihre Melodie spielen konnten“. Von diesem Instrumentbauen merkt man nun den Gedichten des „Quickborns“ selbst nichts mehr an, sie sind da, als ob sie unmittelbar dem Volkstum entsprungen wären, von einer Unmittelbarkeit, Frische, glücklichen Leichtigkeit und dabei wieder so schwerwiegendem Inhalt, daß man immer aufs neue erstaunt. Gewiß, hier und da konnte der Dichter vom Volksliede und vom plattdeutschen Volksreime, wie er noch im Munde des Volkes lebte, ausgehen, hier und da konnte er dem Heimischen verwandte Töne aus Burns, für die Balladen auch aus Uhland übernehmen, aber in der Hauptsache schuf er doch ganz Selbständiges und Neues, dabei nie den Boden der Heimat unter den Füßen verlierend. Welch ein Reichtum von Tönen in diesem einen, dem ersten Bande des „Quickborns“! Da haben wir zunächst das aus den persönlichen Erlebnissen und Stimmungen des Dichters geflossene lyrische Gedicht, das, was ich „spezifische“ Lyrik zu nennen pflege, da es aus den tiefsten Tiefen der Menschenbrust kommt und seine Melodie in sich selber trägt, nicht der Vertonung bedarf, wie das Lied. Die meisten dieser Gedichte, die größte Empfindungstiefe mit größter Einfachheit und vollster Geschlossenheit vereinen, stellen sich den seltenen Perlen deutscher Lyrik, die „garnicht anders zu denken sind und wie die Natur selbst wirken“, würdig an die Seite. Ihnen an Wert beinahe gleich kommen viele der Lieder Klaus Groths. Man hat den Einfluß des Volksliedes auf die deutsche Kunstlyrik sehr oft rühmend hervorgehoben, und in der That ist er groß und fruchtbar gewesen, das Volkslied war der Quickborn für viele unserer größten Lyriker. Vielen kleineren Talenten ist das Volkslied aber auch gefährlich geworden, sie haben über dem Bestreben, volkstümliche Rhytmen und Wendungen nachzuahmen, allen eignen Gehalt verloren, und ihre Gedichte machen auf den, der sich durch Klang und Worte nicht täuschen läßt, einen geradezu abgestandenen Eindruck. Klaus Groths volkstümliche Lieder vereinen die Vorzüge des echten Volksliedes mit reinerer Form, man kann sie denen Mörikes vergleichen. An die Volkslieder anzuschließen sind die Kinderlieder Klaus Groths, seine Dichtungen „Voer de Goern“ stehen fast einzig in unserer Litteratur da; ob sie wirkliche Lieder oder bloße Reime sind, immer ist der schlichte, treuherzige, oft schalkhafte, stets zierliche Kinderton vortrefflich getroffen, ohne daß der Dichter je nötig hätte, wie die meisten seiner hochdeutschen Kollegen, zu den Kindern hinabzusteigen. Und dann — eine neue Klasse — die Bilder aus dem Tierleben, auch sie sind meist jedem Kinde verständlich und dabei wieder so reich an schärfster Naturbeobachtung, köstlichstem Humor, vollendeter Kunst, daß die Großen staunend davor stehen. Reine Naturbilder, also Gedichte, die

weiter nichts als Naturschilderungen enthielten, sind im „Quickborn" kaum vorhanden, nichtsdestoweniger findet man die gesamte Natur Niedersachsens, Wald und Heide, Moor und Marsch, Acker und Oede, Meer und Watt in den Dichtungen Klaus Groths wiedergespiegelt, aber fast stets in Verbindung mit dem Menschenleben, der Mensch und die Natur gehören hier eben zusammen. Oftmals nehmen die Bilder aus dem Volksleben, die Klaus Groth in reicher Fülle geliefert hat, balladenartige Form an, dann wieder muß man sie als Idyllen oder humoristische Szenen bezeichnen, und aus diesen gehen endlich die größeren epischen Dichtungen hervor, in denen nicht mehr die einzelne Gestalt oder die Umgebung, das „Milieu", wie man heute sagt, die Hauptsache ist, sondern das menschliche Schicksal. Diesen das Volksleben der vormärzlichen Zeit so vollständig, wie es in poetischer Form möglich, charakterisierenden Dichtungen schließen sich endlich die eigentlichen Balladen an, teils sagen- und gespensterhaften Inhalts, von einer Gegenständlichkeit in der Schilderung des Grausigen und Unheimlichen, die in der deutschen Litteratur auch kaum noch einmal vorhanden ist, teils von echt geschichtlicher Haltung. Die Reichhaltigkeit ist es aber nicht, was die Sammlung über alle ähnlichen erhebt, es ist vor allem die relative Vollkommenheit jedes Einzelnen. Klaus Groth ist nicht, wie die meisten übrigen Dichter zuerst unreif vor sein Volk getreten, sondern sofort als der große, in seiner Art kaum zu übertreffende Meister. Diese einzige Bedeutung des „Quickborn" wurde auch anerkannt, u. a. indem die Universität Bonn den Dichter 1856 zum Dr. phil. ernannte.

Nach einem längeren Aufenthalt im überelbischen Deutschland kehrte Klaus Groth 1857 in die Heimat zurück und habilitierte sich in Kiel als Privatdozent für deutsche Litteratur und Sprache. 1866 wurde er zum Professor ernannt. Des Dichters poetische Werke nach dem „Quickborn" sind „Hundert Blätter. Paralipomena zum Quickborn" (Hochdeutsche Gedichte) 1854, „Vertelln" (Erzählungen), 2 Bde. 1855—59, „Voer de Goern (Kinderreime) 1859, „Rotgetermeister Lamp un sin Dochter" (Gedicht) 1862, „Quickborn. Zweiter Teil. Volksleben in plattdeutscher Dichtung" 1871, „Ut min Jungsparadies" (Erzählungen) 1876, „Drei plattdeutsche Erzählungen" 1881. In den „Gesammelten Werken" Klaus Groths (4 Bde. 1892) enthält der zweite Teil des „Quickborns" alle späteren plattdeutschen Dichtungen in gebundener Form. Zunächst findet man hier die meisten der oben charakterisierten Gattungen um einige schöne Stücke vermehrt, aber auch einzelne neue Töne angeschlagen, wie in den „Fief nie Leder voer Schleswig-Holsteen", patriotischen Gedichten, die auch einzeln erschienen, und in hochkomischen plattdeutschen Sonetten. Das Schwergewicht des zweiten Bandes bilden aber die beiden epischen Dichtungen „De Heisterkrog" und „Rotgetermeister Lamp un sin Dochter". Es unterliegt keinem Zweifel, daß die beiden kleinen Epen zu dem besten

gehören, nicht blos, was Klaus Groth geschaffen, sondern was die deutsche Litteratur auf diesem Gebiete besitzt; hier ist wahres Volksleben mit klarem Auge aufgefaßt, mit vollendeter Kunst dargestellt. Der „Rotgeter", der das Leben der norddeutschen Kleinstadt nicht ohne Beziehung zu dem sie umgebenden Land, und zwar namentlich der Geest schildert, ist in der Hauptsache Idyll und zeichnet sich durch die plastische Kraft seiner epischen Bilder aus; der „Heisterkrog", die typische Darstellung des Marschlebens, ist eine Schicksalsgeschichte mit vorwiegend düsterer Stimmung und fast dramatischer Entwicklung. Beide Werke ergänzen sich, bilden Illustrationen der beiden Seiten in Klaus Groths Natur, der bei aller verstandesklaren Heiterkeit und ruhigen Kraft die echt nordische tiefinnerliche Weichheit und Wehmut nicht fehlt. Unter den hochdeutschen Gedichten Klaus Groths (im 4. Bd. der Werke) ist einiges, was auf der Höhe des Besten im Quickborn steht, wie das von Brahms komponierte Regenlied. — Den poetischen Werken des Dichters stellen sich dann seine „Plattdeutschen Erzählungen" (Werke, 3. und 4. Bd.) würdig an die Seite. Er hat deren neun größeren und kleineren Umfangs geschaffen, alle stellen Menschen und Zustände der Heimat dar. Geben die beiden Bände des „Quickborns" das Heimatliche nach der reinmenschlichen Seite wieder, so thun es die „Vertelln" nach der kulturhistorischen, aus der treuen Erinnerung und mit der größten gemütlichen Hingabe des Dichters. Es giebt nichts, was uns so getreu in die napoleonische Zeit, in die achtundvierziger Bewegung, in die Stille der Reaktionszeit nach 1850 versetzte, uns das Traumleben des deutschen Nordwestens vor Anbruch der neuen Zeit so deutlich vergegenwärtigte als Klaus Groths drei größte und beste Erzählungen „Um de Heid", „Wat en holsteensche Jung drömt, dacht und belevt hatt voer, in und na den Krieg 1848" (Detlev) und „Trina", und die kleineren Geschichten sind wertvolle Ergänzungen dazu, zum Teil auch von großer Bedeutung zur Erklärung der Entwicklung des Dichters. Der starke Erdgeruch, der Reichtum des Details der Erzählungen Klaus Groths legt es in der That nahe, an Ludwigs „Heiterethei" zu erinnern; den Humor und die Gemütsweichheit seines Stammes hat er für sich. Aus mündlichen Erzählungen des Dichters sind die „Lebenserinnerungen", herausgegeben von Eugen Wolff (1891), hervorgegangen. Sein „Quickborn ist jetzt unter den Niederdeutschen der ganzen Welt verbreitet und spielt namentlich auch in der holländischen und vlämischen Sprach- und Litteraturbewegung eine Rolle, sodaß des Dichter Stellung fast eine internationale ist. Vgl. Karl Eggers, Kl. Gr. u. die plattd. Dichtung (1885).

Theodor Storm.

Theodor Storms väterliche Familie stammte aus dem Dänisch-Wohld (zwischen Kiel und Eckernförde), wie, nebenbei bemerkt, auch die Adam

Oehlenschlägers, seine Mutter gehörte der Husumer Patrizierfamilie der Woldsen an, war also wohl friesischen Geblüts. Ganz unzweifelhaft ist Storm dem Poesie-Klima nach der nördlichste der deutschen Dichter, er ist mit Andersen verwandt und auch mit Ibsen — in manchen seiner düsteren Familiengeschichten stecken Ibsensche Gesellschaftsdramen. Doch sind freilich die litterarischen Einflüsse, die seine Entwickelung bestimmten, von Süden gekommen. Geboren am 14. September 1817 in der kleinen, aber verhältnismäßig wichtigen Handelsstadt Husum, wuchs Hans Theodor Woldsen Storm wie alle Patriziersöhne dieser nordischen Gegenden auf: nicht ohne vielfache Berührung mit dem Volke, aber doch durch eine unsichtbare Scheidewand von ihm getrennt — auch das hat man bei der Beurteilung des Dichters zu berücksichtigen. Um so enger war das Verhältnis, das schon der Knabe zu der Natur seiner Heimat, Moor und Marsch im Westen Haide und Wald im Osten, gewann. Storm besuchte zuerst die Gelehrtenschule seiner Vaterstadt, dann das Lübecker Gymnasium, wo er Geibel kennen lernte, und bezog darauf 1837 die Universität Kiel, um Jura zu studieren. Das Studium wurde in Berlin fortgesetzt und im Jahre 1842, wieder in Kiel, mit dem Staatsexamen abgeschlossen. In seinem letzten Semester lernte Storm die aus dem Husum benachbarten Garding stammenden Brüder Tycho und Theodor Mommsen kennen und gab mit ihnen das „Liederbuch dreier Freunde“ (1843) heraus, das ihn von Eichendorff, Mörike und Heine bestimmt zeigt. Als Advokat in seiner Vaterstadt lebend, verheiratete sich Storm 1847 mit Konstanze Esmarch aus Segeberg. Die Erhebung Schleswig-Holsteins fand ihn selbstverständlich auf deutscher Seite. Nach dem Siege der Dänen, 1852, verlor er seine Stellung und trat 1853 in preußische Dienste. Inzwischen waren seine „Sommergeschichten und Lieder“ (1851) und daraus als besonderer Abdruck die Novelle „Immensee“ (1852) erschienen, die den Ruf des Dichters begründete; 1853 folgten Storms „Gedichte“. Als Assessor am Kreisgericht in Potsdam beschäftigt, kam der Dichter vielfach mit dem Kuglerschen Kreise in Berlin in Berührung, lernte Eichendorff und von den Jüngeren Paul Heyse, Fontane und die Gebrüder Eggers kennen und gewann so die engste Fühlung mit der deutschen Litteratur jener Tage. Doch wollte es ihm in Potsdam nicht wohl werden. Im Jahre 1855 machte Storm eine Reise nach dem deutschen Süden und besuchte Mörike, den er schon als Student verehrt hatte. 1856 wurde er als Kreisrichter nach Heiligenstadt im Eichsfelde versetzt. Hier fühlte er sich eher wohl, doch erlosch seine Sehnsucht nach der Heimat nicht. Sie wurde endlich befriedigt, als im Februar 1864 die Preußen und Österreicher in das Herzogtum Schleswig einrückten; Storm begab sich sofort nach Husum und wurde von der provisorischen Regierung zum Landvogt daselbst ernannt. Nun sah er die Heimat befreit, aber kaum ein Jahr nach der Heimkehr starb seine geliebte

Frau. Bei der Justizreorganisation nach Einverleibung Schleswig-Holsteins in Preußen wurde Storm Amtsrichter und ist das bis zum Jahre 1880, seit 1874 mit dem Titel Oberamtsrichter, seit 1879 als Amtsgerichtsrat, geblieben. Von 1868 an erschienen seine „Gesammelten Schriften“. Nachdem er in den Ruhestand getreten, zog Storm, der sich mit Dorothea Jensen aus Husum wieder vermählt hatte, nach dem waldumgebenen Hademarschen in Holstein und lebte hier, wo er sich ein eigenes Haus erbaut hatte, in eifrigem Schaffen noch acht Jahre lang. Sein siebzigster Geburtstag wurde unter allgemeiner Teilnahme begangen; nicht lange darauf, am 4. Juli 1888, starb er.

Storm ist zuerst als Lyriker hervorgetreten und war auf alle Fälle eine durchaus lyrische Natur, doch geht man zu weit, wenn man heute seine Lyrik an die Spitze seines gesamten Schaffens stellt. In den früheren Ausgaben seiner Schriften über mehrere Bände zerstreut, bilden die Gedichte Storms jetzt in den „Gesammelten Werken“ (1897/98) den Schluß des achten Bandes — wer sie in der Gesamtheit überschaut, der wird erkennen, daß er es mit zwar sparsam fließender, aber dafür auch stets aus dem inneren Erlebnis erwachsener und in sich vollendeter Lyrik zu thun hat. Storms Lyrik ist Gelegenheitslyrik im Goethischen Sinne, als solche aber wieder tiefaufquellende Gemütspoesie von verhältnismäßiger Schlichtheit, aber großer Innigkeit und Zartheit. Man kann, wie bereits erwähnt, fremde Einflüsse, die Eichendorffs, Heines, Mörikes, selbst wohl die Geibels auf sie verfolgen, doch aber hat sie im ganzen ihren eigenen Ton und frisches, ursprüngliches Detail. Sehr vielseitig ist sie nicht, wesentlich erotisch, dann Naturpoesie; außerdem finden sich wenige durch die Erhebung und die Niederlage Schleswig-Holsteins hervorgerufene patriotische Stücke, die besondere Auszeichnung verdienen, und einiges Schalkhaft-Humoristische. Sicher gehört Storm unter die großen deutschen Lyriker, doch an Mörike, dem er der Art nach verwandt ist, reicht er nicht heran, ist schon viel konventioneller als dieser. Man darf vielleicht sagen: das Beste seiner lyrischen Begabung hat Storm an seine Novellen abgegeben, die man ja einfach als erweiterte Lyrik bezeichnet hat, und in denen erotische Situationen und Naturstimmungen dargestellt sind, die unmittelbarer und tiefer wirken als selbst die besten Gedichte Storms. Der unersetzliche Reiz der lyrischen Form soll diesen damit nicht abgestritten werden.

Der Novellen Storms, deren Reihe mit „Immensee“ beginnt, sind, wenn man die kleinen Skizzen und Stimmungsbilder, die meist der früheren Zeit angehören, mitrechnet, gerade fünfzig an der Zahl. Auch hier mag man von Eichendorffschen Anfängen reden, außerdem könnte Stifter Einfluß geübt haben, doch ist die Selbständigkeit hier ebenso früh eingetreten wie bei den Gedichten. Stimmungsnovelle ist die Novelle Storms von vorn-

herein gewesen, Stimmungsnovelle ist sie bis zuletzt geblieben, obschon man ein allmähliches Erstarken der realistischen Momente in den Novellen mit Recht bemerkt und etwa von der Mitte der siebziger Jahre an sogar eine realistische Periode Storms datiert hat, die man aus der Zeit und dem Leben Storms hinreichend erklären kann, ohne gerade direkte litterarische Einwirkungen wie die Gottfried Kellers, mit dem Storm in Briefwechsel stand, annehmen zu müssen. Jedenfalls war die Novelle die dem Talente Storms durchaus angemessene Form, und er hat sie nach einer bestimmten Richtung hin zu der größtmöglichen Höhe entwickelt, dabei sich auch theoretisch von der Aufgabe seiner Form Rechenschaft gebend: „Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst.“ Wer möchte das, namentlich den letzten Satz, bestreiten? Doch aber kann — um falsche Folgerungen abzuweisen, sei es gesagt — die Novelle natürlich nie der Ersatz des Dramas und eine große Form werden, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sie nicht typisch zu werden vermag, sondern immer auf das Besondere angewiesen bleibt. Das Drama generalisiert, die Novelle spezialisiert. Auch ist dramatisches Leben noch etwas anderes als bloße Entwickelung eines Konflikts.

In ihrer Gesamtheit bringen die Novellen Storms einen großen einheitlichen Eindruck hervor und umschreiben in der That, wie bemerkt, den Umfang der Menschennatur und der moralischen Welt. Das schließt natürlich nicht aus, daß vollendete und schwächere Arbeiten unter ihnen abwechseln. Als die besten Novellen Storms dürfte man ziemlich einstimmig „Immensee“ (1852), „Auf dem Staatshof“ (1860), „Auf der Universität“ (1863), „Von jenseits des Meeres“ (1867), „In St. Jürgen“ (1868), „Viola tricolor“, „Beim Vetter Christian“, „Waldwinkel“, „Pole Poppenspäler“ (1876), „Ein stiller Musikant“ (1877), „Psyche“ (1877), „Zur Wald- und Wasserfreude“ (1880), von den realistischen „Carsten Curator“ (1878), „Hans und Heinz Kirch“ (1883), „Bötjer Basch“ (1887), von den historischen „Aquis submersus“ (1877), „Renate“ (1878), „Eekenhof“ (1880) und endlich die letzte Novelle „Der Schimmelreiter“ (1888) bezeichnen; manche der kleineren Skizzen wie „Ein grünes Blatt“, „Im Sonnenschein“, „Im Saal“, geben den größeren Novellen an Wert wenig nach. Schwächere Stücke sind beispielsweise „Eine Malerarbeit“ (1868) und „Schweigen“ (1883). Alle Novellen Storms hier einzeln zu charakterisieren, ist unmöglich; man hat sie sich in verschiedene Klassen, Resignations-, tragische, humoristische &c. Novellen, eingeteilt, aber auch dies hat wenig Bedeutung. Im Wesentlichen ist Storm in allen seinen Novellen derselbe, einer jener norddeutschen Stimmungsmenschen, die die

Welt, Natur und Menschenleben, stets wie durch einen Schleier sehen, ohne daß dieser Schleier doch gerade verdüsterte — er kann sich im Gegenteil auch wie ein goldener Schein um Menschen und Dinge legen — und ohne daß er falsches Sehen herbeiführte. Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, der Dichter stellt Menschen und Verhältnisse wie im Traum, aber eben auch traumgetreu dar. So erscheint Storms Welt fast immer rein poetisch. Um den Dichter mit seinen beiden großen Landsleuten zu vergleichen, er ist weder eine gewaltige Natur, ein durchdringender Geist wie Hebbel, noch hat er die helle und heitere Verständigkeit und edle Volkstümlichkeit Klaus Groths, als Mensch wie als Dichter erscheint er als Aristokrat (das Wort im guten Sinne), der zwar die Leiden der Welt mitfühlt, aber sie nicht bekämpft, der das Volk kennt und liebt, aber ihm doch immer noch etwas reserviert gegenübersteht. So hätte er Eklektiker und konventionell werden können wie die Münchener, wenn nicht eben seine Liebe zur, nein, seine Gebundenheit an die Heimat, wenn er nicht eine nach Innen gewandte nordische Natur und ein so echter Künstler gewesen wäre, der sich über die Schranken seines Talents nicht täuschen konnte. Nun behielt er festen Boden unter den Füßen, nun konnte er den ganzen Zauber des ihm so innig vertrauten nordischen Naturlebens entwickeln, konnte seine Probleme immer mehr vertiefen und die Verkettung von Wesen und Schicksal immer natürlicher aufzeigen. Kaum eine deutsche Dichterentwickelung ist so gleichmäßig, immer mehr ansteigend, wie die Storms; er verliert nichts und gewinnt immer noch hinzu, in dem Maße, daß seine Stimmungsnovelle zuletzt fast als Charakternovelle erscheint und seine letzten Werke, wenn nicht die poetischsten, doch die menschlich bedeutungsvollsten sind. Fortreißende Massenwirkung, dämonische Kraft hat seine Dichtung jedoch nie besessen, er hat sich der großen geistigen Bewegungen der Zeit ebensowenig bemächtigt wie der Geschichte; denn von diesen haben seine historischen Novellen doch nur den Duft, und dazu hat er noch eine bestimmte archaisierende Methode angewandt, während jene Bewegungen weder für die Atmosphäre noch für die Charakteristik der Novellen je ausgenutzt sind. Das ergiebt einen Vorzug, indem Storms Novelle so auf dem Gebiete des sog. Reinmenschlichen bleiben konnte — daß sie nicht leer wird, dafür sorgt schon der Heimatboden; es ergiebt aber auch einen Nachteil, indem Storms Werke nun alle das „Abseits" an der Stirn tragen. Schon deshalb darf man ihnen nicht, wie man wohl gethan hat, das Prädikat der Größe verleihen, aber echte Poesie sind sie ohne Zweifel, selbst da, wo sie nur poetisch im engeren Sinne sind, und als solche werden sie bleiben.

Vgl. Paul Schütze, Th. St., sein Leben und seine Dichtung (1887), den Briefwechsel mit Mörike, herausgeg. v. J. Bächtold (1891), mit Keller (in Bächtolds Keller-Biographie), mit Emil Kuh WM 67, die Essays von

Adolf Stern (Studien), Erich Schmidt (Charakteristiken), WM 25 (L. Pietsch), 25 (Klaus Groth), PJ 60 (A. Biese).

Gottfried Keller.

Gottfried Keller wurde am 19. Juli 1819 zu Zürich als der Sohn des Drechslermeisters Rudolf Keller (von Glattfelden bei Zürich), und der Elisabeth, geb. Scheuchzer, geboren. Den Vater verlor er bereits 1824, die Mutter aber, als Erbin eines Hauses zurückgeblieben, wußte ihn, nach seinen eigenen Worten „bis zum Beginn des sechzehnten Jahres durch die Schulen zu bringen und ihm dann die Berufswahl nach seinen unerfahrenen Wünschen zu gewähren." Keller besuchte zuerst die Armenschule, dann das Landknabeninstitut und zuletzt die neuerrichtete Industrieschule seiner Vaterstadt. Von dieser letzteren wurde er ungerechterweise relegiert, was er kaum je verwunden hat. „Im Herbst 1834 kam er zu einem sogenannten Kunstmaler in die Lehre, erhielt später den Unterricht eines wirklichen Künstlers, der aber, von allerlei Unstern verfolgt, auch geistig gestört war und Zürich verlassen mußte. So erreichte Gottfried sein zwanzigstes Jahr, nicht ohne Unterbrechung des Malerwesens durch anhaltendes Bücherlesen und Anfüllen wunderlicher Schreibebücher, ergriff dann aber mit Ostern den Wanderstab, um aus dem unsichern Thun hinauszukommen und in der Kunststadt München den rechten Weg zu suchen. Allein er fand ihn nicht und sah sich genötigt, gegen Ende des Jahres 1842 die Heimat wieder aufzusuchen." In München hatte er auch die Not kennen gelernt, die ihm noch manches Jahr auf den Fersen bleiben sollte, doch war er nicht die Natur, sich vor ihr zu beugen. Während des Aufenthalts von 1842 bis 1848 in Zürich entschied sich der Uebergang von der Malerei, für die Keller nicht ohne Talent war, zur Dichtung, der junge Schweizer trat als politischer Lyriker auf und ward ein Schützling des in Zürich lebenden A. L. Follen, der die Aufnahme Kellerscher Gedichte in die Jahrgänge 1845 und 46 des „Deutschen Taschenbuchs" und die Herausgabe der ersten Sammlung der „Gedichte" (1846) vermittelte und den Dichter mit Herwegh, Hoffmann von Fallersleben und Freiligrath bekannt machte. Die Gedichte lenkten dann die Aufmerksamkeit heimischer Kreise auf ihren Verfasser, und so erhielt Keller 1848 ein Reisestipendium und brach im Oktober dieses Jahres nach Heidelberg auf, um in Zürich bereits begonnene philosophische Studien fortzusetzen. Er hat in Heidelberg in der That historische und ästhetische Kollegien gehört, und namentlich haben Feuerbachs außerakademische Vorträge Einfluß auf ihn gewonnen.

Nach einjährigem Aufenthalt in Heidelberg ging Keller nach Berlin, wo er fünf Jahre verweilt hat und seine „Neueren Gedichte" (1851), der Roman „Der grüne Heinrich" und die Novellensammlung „Die

Leute von Seldwyla" hervorgetreten sind. Die Entstehungsgeschichte des „grünen Heinrichs" (1854) ist eigen: Bald nach seiner Heimkehr von München faßte Keller den Entschluß, seine eigene Jugendgeschichte in der Form eines kleinen elegisch-lyrischen Romans „mit heitern Episoden und einem cypressendunklen Schlusse, wo alles begraben würde", zu behandeln, und die Ausarbeitung wurde auch begonnen. Es gelang dem Dichter von Heidelberg aus einen Verleger (Vieweg in Braunschweig) für das Buch zu erhalten, der Druck wurde im August 1850 angefangen. Inzwischen aber hatte sich die Idee des Romans erweitert, Keller verfolgte jetzt die Tendenz, „einesteils zu zeigen, wie wenig Garantien auch ein aufgeklärter und freier Staat wie der Züricher für die sichere Erziehung des Einzelnen darbiete, heutzutage noch, wenn diese Garantien nicht schon in der Familie oder den individuellen Verhältnissen vorhanden sind, und andernteils den psychischen Prozeß in einem reichangelegten Gemüte nachzuweisen, welches mit der sentimental-rationellen Religiosität des heutigen aufgeklärten und schwächlichen Deismus in die Welt geht und an ihre notwendigen Erscheinungen den willkürlichen und phantastischen Maßstab jener wunderlichen Religiosität legt und darüber zu Grunde geht." So wurden aus dem geplanten Buche von dreißig Bogen vier Bände und die ganzen Berliner Jahre unter fortwährendem Drängen des Verlegers und steten Zögerungen Kellers mit der Arbeit ausgefüllt. Kein Wunder, daß sie dann der Dichter selbst ungleichmäßig fand und wenig mit ihr zufrieden war. Die Aufnahme beim Publikum war auch nicht gerade glänzend, die Kritik vermißte vor allem die Handlung und erinnerte, so Robert Prutz, an Rousseaus „Confessions". Man kann dies immerhin thun, darum ist der „grüne Heinrich" aber doch ein biographischer Roman, kein Memoirenwerk. Es stecken, wie man aus dem Roman selbst schließen kann, und wie es Jakob Bächtold in seiner Kellerbiographie neuerdings im einzelnen nachgewiesen hat, allerdings die Jugenderlebnisse Kellers in dem Buche, aber sie sind von einem bereits reifen Geiste frei behandelt und voll in Poesie verwandelt, und ebensowenig wie die stoffgebende Wirklichkeit hat die oben angedeutete Tendenz des Romans seinem dichterischen Gehalt in der Hauptsache schaden könnnen. Eine verhältnismäßig große Freiheit und Weite der Form wird man dem biographischen Romane immer zugestehen müssen; thut man dies aber, so erscheint der „grüne Heinrich" keineswegs als Novellenbündel, wie man ihn wohl genannt hat, sondern als eine Komposition, deren beide Teile, der Schweizerische und der Münchner, in sich wohl abgerundet sind und in einem notwendigen Gegensatz zueinander stehen. Heinrich Lee ferner, der Held des Romans, ist unzweifelhaft eine typische Gestalt, in der sich jeder besser geartete deutsche Jüngling wenigstens teilweise wieder finden kann, namentlich der, in dessen Seele künstlerische Neigungen leben, und sowohl die Liebesgeschichten wie die inneren Kämpfe

des Schweizers treten in Formen auf, die nichts weniger als örtlich und zeitlich beschränkt erscheinen, sondern „ewige“ Geltung beanspruchen dürfen, da sie eben mit dem germanischen Grundwesen eng zusammenhängen. Doch beruht der Wert des Werkes vor allem auf seinem Reichtum im einzelnen; weder an poetischer Schönheit noch geistigem Gehalt, die beide natürlich gewachsen erscheinen, wird er von einem andern deutschen Roman seiner Art nach dem „Wilhelm Meister“ übertroffen. Einzelne Szenen, einzelne Charaktere hervorzuheben, würde uns hier zu weit führen; nur das ländliche Idyll des ersten Teiles mag hier genannt sein, das an Frische der Farben wie an natürlicher Bewegtheit und seelischer Innigkeit seinesgleichen sucht. Der Münchner Teil zeigt dann auch bereits Kellers eigentümlichen, etwas barocken Humor voll entwickelt. Trotz einzelner Schwächen, wie dem gelegentlichen Hervortreten eines spitzfindigen Raisonnements, verrät dieses Werk schon den großen Künstler, einen Künstler, der seine Fäden ganz aus Eigenem spinnt. Allein der „grüne Heinrich“ hätte Keller die Unsterblichkeit verschafft; denn er ist alles in allem die Herausarbeitung eines besonderen Stückes deutschen und individuellen Lebens zu geradezu klassischer Geltung; Keller aber ließ dem Roman bald eine Novellensammlung folgen, die in ihrer Art ebenso hoch, wenn nicht noch höher steht als dieser.

Es waren „Die Leute von Seldwyla“ (1856), ein innerlich verbundener Cyklus von zunächst fünf Novellen: „Pankraz der Schmoller“, „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster“, „Romeo und Julie auf dem Dorfe“, „Die drei gerechten Kammmacher“, „Spiegel das Kätzchen. Ein Märchen“. Die beiden ersten dieser Novellen enthalten wie der „grüne Heinrich“ unzweifelhaft Persönliches, gehen auch wie dieser im Entwurf ziemlich weit zurück. In ihnen kann man, wenn man will, auch die Anklänge an die Novelle Tiecks entdecken, von der ja die neuere deutsche Novelle überhaupt abstammt; mit den besten Stücken der Sammlung aber, „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ und „Die drei gerechten Kammmacher“, übertrifft Keller gleich alles, was seine Vorgänger und Zeitgenossen auf dem Gebiete der Novelle bisher geleistet. Wie der Roman aus dem schweizerischen Leben herauswachsend, erscheinen die „Leute von Seldwyla“ doch als große und freie Poesie, von einer bedeutenden, wenn auch eigen gewachsenen Persönlichkeit getragen, von reichster künstlerischer Durchbildung, ebenso wahr und tief wie fein. Die Krone der Sammlung sind, wie gesagt, „Romeo und Julie auf dem Dorfe“, die tieftragische Geschichte eines bäuerlichen Liebespaares, das durch die Feindschaft und noch mehr durch die Verkommenheit der beiderseitigen Eltern aus der Welt gedrängt wird, und „Die drei gerechten Kammmacher“, eine Geschichte aus dem Handwerksgesellenleben und ein Meisterstück barocken Humors. Man hat vergeblich versucht, die innere Notwendigkeit der Entwickelung der erst-

genannten Novelle zu bestreiten — sie ist um so höher zu stellen, als die düsteren Motive und die ungeschminkte Wirklichkeitsschilderung nie und nirgends die leuchtende Schönheit und Reinheit des Ganzen zu beeinträchtigen vermögen. Auch die „gerechten Kammmacher" haben mancherlei Gegnerschaft gehabt, doch eben nur solche, die die besondere Art des Kellerschen Humors verkannte und den Untergang zweier der Kammmacher, der als Abschluß des barocken Bildes durchaus notwendig und erklärlich ist, dem Dichter als Grausamkeit zuschob. Unzweifelhaft war in Keller ein Dichter hervorgetreten, der seine Poesie wirklich dem Leben abzugewinnen verstand, ohne diesem Gewalt anzuthun, nur durch Vereinfachung und Steigerung der Wirklichkeit.

Im Jahre 1855 in die Heimat zurückgekehrt, lebte Keller bis 1861 in freier litterarischer Thätigkeit, doch brachte er nicht viel zuwege, und seine Freunde gerieten in Angst um ihn, wahrscheinlich unnötigerweise. 1861 nahm er dann das Amt eines ersten Staatsschreibers von Zürich an und hat dieses, zeitweilig sehr stark in Anspruch genommen, bis 1876 verwaltet. Erst 1872 trat er wieder mit einem neuen Buche hervor, den „Sieben Legenden". Es sind dies Verweltlichungen christlicher Legendenstoffe, die der Dichter Kosegartens „Legenden" entnahm, alle mit großer poetischer Frische und feinem Humor durchgeführt. Sie heißen: „Eugenia", „Die Jungfrau und der Teufel", „Die Jungfrau und der Ritter", „Die Jungfrau und die Nonne", „Der schlimm-heilige Vitalis", „Dorotheas Blumenkörbchen", „Das Tanzlegendchen". Man hat diese Legenden das reifste Werk Kellers genannt, das bedeutendste aber sind sie schwerlich — ich möchte sie als sehr hübsche Kleinigkeiten für litterarische Feinschmecker bezeichnen. Immerhin thun sie Kellers großes Talent für die „Vermenschlichung" auch des Entlegensten und seine völlige geistige Freiheit, die doch nicht in Frechheit ausartet, eben weil sie mit dem echtesten Humor verschwistert ist, überzeugend dar. — Die zweite Auflage der „Leute von Seldwyla" (1874) erwies sich um fünf treffliche Stücke vermehrt. Von diesen reicht „Dietegen" annähernd an „Romeo und Julie auf dem Dorfe" heran, während „Kleider machen Leute" ein würdiges Seitenstück zu den „Kammmachern" abgiebt, die drei übrigen aber, „Der Schmied seines Glückes", „Die mißbrauchten Liebesbriefe" und „Das verlorne Lachen" sehr glückliche Erweiterungen der ursprünglichen Seldwyler Welt bedeuten. Erst in dieser Gestalt sind dann die „Leute von Seldwyla" als die bedeutendste aller deutschen Novellensammlungen erkannt und anerkannt worden. — Die „Züricher Novellen" (1876) erreichen die Höhe der „Leute von Seldwyla" nicht. Auch hier haben wir — bei den drei ersten — eine Art Umrahmung, die freilich nicht sonderlich glücklich ist. Die drei heißen: „Hadlaub", „Der Narr auf Manegg" und „Der Landvogt von Greifensee". Von ihnen ist die letzte die beste, ein außerordentlich feines

Kulturbild aus dem vorigen Jahrhundert, namentlich auch durch die wundervolle Porträtierung einer Anzahl Frauengestalten ausgezeichnet. Von den beiden angehängten Novellen, „Das Fähnlein der sieben Anfrechten" und „Ursula", ist die erstere, der Gegenwart entnommene ein sehr tüchtiges Stück; in der zweiten, einer historischen Novelle aus dem Reformationszeitalter, sind nicht voll poetisch gewordene Partien. Alles in allem kommen Kellers historische Novellen gegen die aus der Gegenwart nicht auf, obschon er auch historisches Leben, nicht bloß den Duft der Geschichte wie Storm gibt.

Lange Zeit war es Kellers Wunsch gewesen, den „grünen Heinrich" umzuarbeiten. Das geschah nun, und 1880 erschien das Werk mit dem angemessenen glücklichen Ausgange, ohne im übrigen wesentlich anders geworden zu sein — reif war es ja von Anfang an gewesen. Im Jahre 1883 gab Keller dann seine „Gesammelten Gedichte" heraus und gewann nun eigentlich erst Ruf als Lyriker. Er gehört zweifellos zu den großen unter den neueren deutschen Lyrikern, nicht bloß deshalb, weil seine Gedichte in ihrer Gesamtheit eine originale Persönlichkeit spiegeln, sondern vor allem, weil es ihm beschieden war, in einer ganzen Reihe vollendeter Gebilde ebenso starke wie eigentümliche Empfindungen meisterhaft zu verkörpern. Seine Lyrik hat nicht den ebenmäßigen Fluß und die Grazie der Stormschen, sie ist mehr charakteristisch als schön und liebt es, ganz realistisch zu gestalten, wobei denn manches Herbe und Häßliche unterläuft. Aber Schwerflüssigkeit ist bei der Lyrik an und für sich kein Tadel, und die „Schlackenhaftigkeit" wird, wie gesagt, bei einer ganzen Reihe von Gedichten überwunden. Das Vollendete Kellers, einzelnes großartig Metaphysische, manches abgerundete Realistische, manches herbfrische Reinlyrische hat wenig seinesgleichen in der deutschen Lyrik. Freilich spielt auch die Reflexion bei Keller eine große Rolle, und es ist sicherlich falsch, auf seine freiheitliche Gedankenpoesie, wie man es gethan hat, besonders hohen Wert zu legen, so sicher man sie auch hohler Rhetorik und konventioneller Erotik vorziehen darf. — Auch die letzte Novellensammlung Kellers, „Das Sinngedicht" (1881), in der Konzeption weit zurückgehend, erhebt sich nicht zur Höhe der „Leute von Seldwyla", zeigt aber gleichfalls noch die glänzendsten Seiten seiner Begabung, besonders seine Fähigkeit, weibliche Charaktere fein und reich auszugestalten. Hier ist die von dem Logauschen Sinngedicht

„Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küss' eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen"

ausgehende Einrahmungsnovelle äußerst glücklich; von den eingerahmten hebt sich „Regina", die tragische Geschichte eines Mädchens aus dem Volke, besonders hervor. Die übrigen heißen: „Die thörichte Jungfrau", „Die arme Baronin", „Die Geisterseher", „Don Correo", „Die Berlocken". Getadelt hat man an diesem Novellencyklus die vielfach nackt hervor-

tretende Reflexion, doch kann sie den Gesamteindruck der Kellerschen Kunst hier wie anderswo nicht stören. — Kellers letztes Werk, der Roman „Martin Salander“ (1886), ist immerhin als eine Art Fortsetzung des „grünen Heinrich“ zu betrachten, insofern er die schweizerische Welt ziemlich allseitig schildert und der Held etwas von dem Blute des Jugendhelden Kellers in sich hat. Die Sympathie des Lesers fällt freilich vor allem der Frau Martin Salanders zu, die vielleicht die Krone aller Frauengestalten des Dichters ist. An poetischem Reiz, an geistigem Gehalt erreicht der Altersroman den Jugendroman lange nicht, doch ist er eine in seiner Art bedeutende Erscheinung, vielleicht der beste politische Roman der Deutschen, da hier nicht über die politischen Zustände räsoniert, sondern wirklich dargestellt wird. Keller plante noch einen zweiten Teil des Werkes, der es jedenfalls vollständig ausgerundet haben würde, ein Torso ist das Vollendete darum aber doch nicht. — Bis fast in die achtziger Jahre hinein war der Dichter dem größeren deutschen Publikum ein fast Unbekannter geblieben, dann wuchs sein Ruhm gewaltig, und der siebzigste Geburtstag gab ein Zeugnis der allgemeinen Verehrung. Aber er traf Keller als seit Jahren vereinsamt und durch den Tod seiner einzigen Schwester, die ihm, dem Unvermählten, eine treue Pflegerin gewesen war, tief erschüttert. Er starb bereits am 15. Juli 1890.

Es liegt nahe, Gottfried Keller mit seinem großen schweizerischen Landsmann und älteren Zeitgenossen Jeremias Gotthelf, den er als Radikaler in seinen jungen Jahren bekämpft hatte, ohne doch sein „episches Genie“ zu verkennen (Siehe die „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen“ 1892), zu vergleichen. Beide sind aus dem Schweizertume erwachsen und haben als Poeten den Boden ihrer Heimat ungern verlassen, aber während Gotthelf, der Naturalist, an ihn sozusagen gebunden ist, schwebt der Künstler, der poetische Realist Keller in ziemlicher Höhe darüber, sieht aber dennoch nicht weniger treu und wahr. Gotthelf überragt Keller vielleicht an ursprünglicher Kraft und Reichtum im einzelnen, Keller überragt Gotthelf sicher an spezifisch-künstlerischem Vermögen und aesthetischer Einsicht und wird darum allgemein-deutscher, fast Weltdichter, während Gotthelf doch schweizerischer bleibt. Seine deutschen Zeitgenossen, die mit ihm auf demselben Gebiete thätig waren, hat Keller eben dadurch, daß seine Kunst den sichern Boden eines auf sich gestellten Volkstums hatte und nie verlor, obschon der Dichter romantische Elemente nicht verschmähte, durch seine größere Weltfreudigkeit und Frische übertroffen. Bei ihm scheint die Sonne wirklich, ist die Luft klar, nicht verschleiert wie bei Storm, er schafft nicht im Atelier wie Paul Heyse, sondern draußen in freier Luft; immer giebt er aus dem vollen inneren und äußeren Leben, nach der Natur, und durch seine Werke schreitet sein Volk. Gewiß hat er auch seine Schwächen, u. a. eine Neigung für das Barocke, Bizarre, Ab-

sonderliche, wie er denn selbst ein Sonderling war, aber hinter diesem Sonderling stand doch eine gesunde Kernnatur, und so hat das Barocke seiner Poesie, das zudem noch, wo es mit dem Humor in Verbindung tritt, berechtigt ist, die gesunden und rein poetischen Elemente nie überwältigen können. Geradezu lächerlich ist es, wenn man ihm, selbst sein Biograph Bächtold thut es, auf Grund seiner Briefe das Gemüt abspricht, da doch z. B. in „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ jeder den starken Gemütsanteil unmittelbar empfinden kann, überhaupt ein Dichter ohne Gemüt garnicht denkbar ist. Keller liebte es freilich, die harte Seite hervorzukehren, aber das täuscht nicht über die innere Weichheit des Mannes. Unrecht ist es ferner, wenn man einerseits seine Kunst zu „berechnend“ findet und ihm andrerseits wieder eine gewisse Gleichgültigkeit in der Wahl seiner künstlerischen Mittel vorwirft — ein großer Künstler, wie er unbedingt war, darf, ja muß sich hier und da gehen lassen; auf Kosten der vollen Illusion des Lebens ist das aber bei Keller in der Hauptsache nie geschehen, nur die ärmliche Wahrscheinlichkeitsrechnung kann hier zu tadeln finden. Thorheit ist es dann endlich, auch noch zu behaupten, daß Keller im Grunde auf die Form der kleinen Erzählung beschränkt gewesen sei. Der Zug seines Talents ging im Gegenteil auf Darstellung der Breite der Welt, wie es ja auch seine Neigung zur Cyklendichtung beweist. Haben seine Romane auch nicht völlig die geschlossene Form der ersten Meisterwerke der Litteratur, so haben sie doch unbedingt deren Gehalt, und der Gehaltreichtum ist doch wohl zuletzt entscheidend, wenigstens der poetische Gehaltreichtum beim Roman. Ein dichterischer Bahnbrecher, ein Genie ist Keller nun freilich nicht gewesen: er steht auf dem sichern Grunde der erreichten poetischen Kultur — aber auf diesem baut er sein eigenes Haus. Vielleicht trifft es zu, wenn man sagt: Wenn etwas von Goethe in unserer neueren Litteratur wieder wirklich lebendig geworden ist, so ist dies in Gottfried Keller geschehen. Der schweizerische Goethe wäre kein übler Beiname für den Dichter des „grünen Heinrichs“ und der „Leute von Seldwyla.“

Kellers „Gesammelte Werke“ erschienen in 10 Bänden 1889/90. Das grundlegende Werk über ihn ist Jakob Bächtolds „Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher“ (1892 ff). Vgl. außerdem: O. Brahm, Gottfried Keller (1883), E. Brenning, G. K. (1892), Adolf Frey, Erinnerungen an G. K. (1893), die Essays von F. Th. Vischer (Altes und Neues, Heft 2, 1881), Ad. Stern (Studien), Treitschke (Nachlaß), WM 59 (E. Ziel), UZ 1890 II (F. Lemmermayer), PJ 50 (Jul. Schmidt), 64 (Franz Servaes), G 1889, 3 (Mor. Necker), 1897, 1 (Karl Kinzel).

Joseph Viktor (von) Scheffel.

Wie alle diese großen Talente der fünfziger und sechziger Jahre ist auch der Allemanne oder Rheinschwabe Scheffel ein vortrefflicher Repräsentant seines Stammestums. Er wurde am 26. Februar 1826 zu Karlsruhe als der Sohn des badischen Ingenieurhauptmannes, späteren Majors und Oberbaurats Philipp Jakob Scheffel und seiner Gattin Josephine Krederer, einer poetisch beanlagten Dame (Gedichte 1892), geboren, besuchte das Lyceum seiner Vaterstadt und zeigte künstlerische Talente und Neigung für Sprachstudien. Doch ward entschieden, daß er die Rechte studieren sollte. Im Herbst 1843 bezog er die Universität München, wo er zu Friedrich Eggers in ein Verhältnis trat und viel künstlerische Anregung empfing, im Herbst 1844 ging er nach Heidelberg und führte dort als Mitglied der Burschenschaft Franconia zwei Semester lang ein fröhliches Studentenleben. Unter seinen Genossen sind Ludwig Eichrodt und der spätere Ilmenauer Oberamtsrichter Schwanitz hervorzuheben. 1845/46 setzte Scheffel seine Studien in Berlin fort, wo er wieder mit Fr. Eggers zusammentraf, und von wo aus er Thüringen, den Harz und die Insel Rügen besuchte. Nach Heidelberg zurückgekehrt, geriet er aufs neue in das lustige Studententreiben, von dem die damals in den Fliegenden Blättern veröffentlichten „Lieder eines fahrenden Schülers" (von J. S.) Zeugnis ablegen, wurde deshalb Ostern 1847 nach Hause gerufen und bereitete sich nun zum Staatsexamen vor. Im Frühjahr 1848 wurde er Sekretär des badischen Bundestagsgesandten Welcker — es wurde wohl an ein Einschlagen der diplomatischen Laufbahn gedacht — und erlebte die Frankfurter Ereignisse mit, kam auch in Begleitung Welckers nach Schleswig-Holstein. Sein Staatsexamen bestand er im Juli 1848, 1849, im Jahre der badischen Revolution, machte er auch den Dr. iur. und wurde Ende d. J. Amtsrevisor in Säckingen. Hier blieb er zwei Jahre, war dann eine Zeitlang beim Hofgerichte in Bruchsal beschäftigt, entschloß sich aber nun noch seiner Neigung zur Landschaftsmalerei zu folgen und reiste nach Ueberwindung des Widerstandes seines Vaters, ohne jedoch aus dem badischen Staatsdienst auszutreten, Ende Mai 1852 nach Italien. Hier, in Rom und Umgebung, skizzierte er sehr fleißig, doch trat allmählich der Uebergang von der Malerei zur Dichtkunst ein. Mit Paul Heyse auf Capri, schuf Scheffel in den Frühlingsmonaten des Jahres 1853 den „Trompeter von Säckingen".

Aus Säckinger Anregungen erwachsen, in der mit Lyrik gemischten epischen Form von Kinkel und Redwitz, in der Behandlung des Trochäus von Heines „Atta Troll" bestimmt, stellt sich der „Trompeter von Säckingen" (1854) doch als eine durchaus selbständige Dichtung dar, in der sich subjektives Erlebnis und Empfinden mit künstlerischer Objek-

tivierung im ganzen sehr glücklich verbindet. Die Handlung des „Sanges vom Oberrhein" ist nicht willkürlich in das Barockzeitalter verlegt, sondern des Dichters Wesen, sein eigentümlicher Humor hat ohne Zweifel eine starke natürliche Verwandtschaft zu dem Geiste jener Zeit empfunden, der in den kleinen Reichsstädten und geistlichen Herrschaften am Oberrhein auch in der That manches Erfreuliche hervorgebracht hat. So kann von archaistischer Poesie nicht die Rede sein, die stärksten wie die lieblichsten Wirkungen der Dichtung ergeben sich natürlich aus dem Zusammenstimmen von Zeit- und Dichterstimmung. Wohl aber ist eine gewisse moderne Ironie und saloppe Manier, die durch das ganze Gedicht hindurchgeht, zu tadeln, doch geschieht das künstlerische oder unkünstlerische „Ueber die Schnur hauen" Scheffels mit so viel guter Laune, daß man dem Dichter nicht böse sein kann. Wer freilich die ganze Gattung dieser episch-lyrischen Dichtung, des „Sanges", verwerfen will, wird dafür ästhetische Gründe genug finden, jedoch auch er wird zugeben müssen, daß in dem „Trompeter" viel eigenes und unmittelbares Leben steckt, daß er unzweifelhaft das beste Werk seiner Gattung ist. So war denn der kolossale Erfolg des Büchleins (1876: 50. Aufl.) immerhin begreiflich, obschon man sich nicht verhehlen darf, daß er nicht gerade ein rein künstlerischer Erfolg war: Der deutsche Bourgeois jener Zeit fand Gefallen vor allem an dem Kneiphumor und Burschikosen der Dichtung, das er für poetisch nahm, und seine Frau und Töchter schwelgten in der äußerlichen Romantik und der auch nicht fehlenden Sentimentalität. Trompeter-Opern und Trompeter-Bilder übertrieben das schon in der Dichtung vorhandene Äußerlich-Romantische und Sentimentale dann noch in ganz bedenklicher Weise, und so wurde allen feineren Naturen die ganze Trompeterei nach und nach völlig zuwider. Das wirkliche Verdienst der Scheffelschen Dichtung wurde damit aber doch nicht aufgehoben, und ein Lieblingsbuch gesunder Jugend wird sie wohl noch lange bleiben.

Im Mai 1853 war Scheffel nach Hause zurückgekehrt, er wollte sich nun in Heidelberg in der juristischen Fakultät habilitieren, da aber nahm ihn ein neuer poetischer Stoff gefangen, er machte eine Studienreise in die Gegend des Bodensees, und im Winter 1854 zu 1855 entstand zu Heidelberg sein Roman „Ekkehard" (1855). Dieser „Roman aus dem zehnten Jahrhundert" ist unbedingt Scheffels Hauptwerk und der beste kulturhistorische Roman der deutschen Litteratur, vielleicht sogar der beste historische; denn nie ist wohl das Geschichtliche in einem Roman in dem Maße in reine Poesie aufgelöst worden. Freilich, der Stoff gestattete, ja, forderte eine möglichst einfache Anlage, er gestattete ferner, episodenhaft, wie er von Natur war, die Miniaturmalerei, verlangte nicht das Fresko, wie der historische Roman großen Stils (der am Ende erst in wenigen Exemplaren geschaffen ist). Nichtsdestoweniger ist „Ekkehard" keineswegs bloß zierliche kulturhistorische Kleinarbeit, die notwendigen Beziehungen

zur Weltgeschichte fehlen nicht, die Eigentümlichkeiten des zehnten Jahrhunderts treten auch auf diesem fest begrenzten Schauplatze, auf dem der Schwerpunkt des deutschen Lebens der Zeit nicht lag, klar hervor. Man kann sagen, aus der Liebe, mit der der Dichter die Örtlichkeiten der Bodensee-Gegenden und die ganze Natur des allemannischen Landes umspann, ist das Werk unmittelbar hervorgewachsen, sie hat die dichterische Phantasie so warm, so kräftig und bestimmt schaffen lassen. Und so stehen denn alle Gestalten des Romans auf festem Boden und gewinnen schon dadurch Leben. Mit ähnlicher Liebe wie in die Natur hat sich Scheffel aber auch in seine Chroniken vertieft, und daher wurden auch diese für ihn wahrhaft lebendig, der Dichter trug den Sieg über den Forscher davon, alles Geschehen gestaltete sich zu tiefbegründetem menschlichen Schicksal, und was der Dichter aus seiner Phantasie nehmen mußte, schloß sich dem eigentlich Geschichtlichen ganz zwanglos an. Im Grunde nur die Geschichte einer Leidenschaft, bietet der Roman doch ein unendlich reiches Kulturbild mit einer großen Anzahl von Gestalten, denen die tiefste Empfindung und der köstliche Humor das Lebensblut verliehen, und ist von einer Fülle, einer Bestimmtheit und Lebendigkeit des poetischen Details, daß sich ihm überhaupt wenig deutsche Romane vergleichen lassen. Wie der „Trompeter" die Flut der „Sänge", hat der „Ekkehard" die Flut der kulturhistorischen Romane der siebziger Jahre hervorgerufen, aber auch nicht einer ist dem Musterwerke auch nur entfernt nahe gekommen. Scheffel selbst hatte mit diesem Werke seine Höhe erreicht; was er von jetzt an noch herausgab, war in keiner Beziehung dem Geleisteten ebenbürtig.

Er reiste nun, 1855, nach Südfrankreich und wieder nach Italien, er lebte den Winter von 1856 auf 1857 in München, dessen Dichterkreis ihm in mancher Hinsicht nahestand, aber hier starb ihm die geliebte Schwester, uud so ging er wieder nach Heidelberg und von da als Bibliothekar des Fürsten von Fürstenberg nach Donaueschingen. Geschaffen hat er in diesen Jahren nur die kleine Novelle „Hugideo" (Westermanns Monatshefte, dann Heyses Novellenschatz, erst 1884 einzeln erschienen), die man etwa einer Riehl'schen kulturhistorischen Novelle vergleichen kann. Der große Wartburg-Roman, den er auf Anregung des Großherzogs von Sachsen um diese Zeit ins Auge zu fassen begann, ist nie fertig geworden, und es mögen wohl die recht haben, die meinen, das Dichterwerk sei durch die Masse des gelehrten historischen Stoffs, die Scheffel in sich aufnahm, gleichsam erdrückt worden. Doch tragen wohl auch Scheffels unglückliche Lebensverhältnisse schuld daran, vor allem seine Ehe, die, 1862 geschlossen, 1864 schon wieder getrennt wurde. Nur ein Fragment ist von jenem Wartburg-Roman erschienen, „Juniperus, die Geschichte eines Kreuzfahrers" (1868), ein Werkchen, das nicht ohne lebendige Szenen ist. Dann erwuchs ein Teil der Scheffel'schen Lyrik aus der Beschäftigung mit dem

Roman: „Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit“ (1863). Wenn der Lyriker immer auch ein Entdecker auf dem Gebiet des Seelenlebens sein müßte, ein Taucher sozusagen, der die köstlichsten Perlen aus den Seelentiefen heraufholt, so wäre Scheffel keiner, lyrische Krystalle findet man bei ihm kaum. Aber ein Sänger mit eigenem Tone war er doch, trotzdem seine Lyrik viel stärker archaisiert als sein Epos und sein Roman. Einzelne Gedichte der „Frau Aventiure“ sind jedenfalls stark subjektiv empfunden, und wo die Muster der Minnesänger und Fahrenden das Erlebte unterdrücken, ist wenigstens doch eine gewisse Meisterschaft im Nachbilden des Klanges zu rühmen, die die andern Butzenscheibenlyriker in der Regel nicht erreicht haben. Viel frischer als die Aventiure-Lieder sind die unter dem Titel „Gaudeamus. Lieder aus dem Engern und Weitern“ (1868) gesammelten Gedichte, freilich durchweg auch formloser. Ihr Einfluß ist bekanntlich nicht weniger unheilvoll gewesen als der der archaistischen, da sie die besondere Art des Kneiphumors, die man beim Meister vielleicht ertragen kann, aber nicht bei den Schülern, über ganz Deutschland verbreiteten, und man gar für die „feuchtfröhliche“, Stimmung ein besonderes Verdienst in Anspruch genommen hat. Scheffels letzte poetische Gabe waren die „Bergpsalmen“ (1870). Was noch folgte, ist nur Gelegenheitsdichtung. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens hat der Dichter, von größeren Wanderungen abgesehen, in Karlsruhe, Heidelberg und zuletzt bei Radolfzell am Bodensee, wo er sich „auf der Mettnau“ eine Villa gebaut hatte, verbracht. Seit 1876 war er geadelt. Er starb am 9. April 1886 in Karlsruhe.

Man darf behaupten, daß Scheffel für das Jahrzehnt von 1870 bis 1880 allgemein als der deutsche Nationaldichter gegolten hat, und noch heute floriert der Scheffelkult. Es war aber weniger der Dichter des „Ekkehard“ als der des „Trompeters“ und des „Gaudeamus“, den die lieben Reichsdeutschen verehrten, und im Grunde verehrten sie wohl auch garnicht den Dichter, sondern den fröhlichen Kneipanten und Touristen. Wie sein litterarischer Einfluß, von dem später noch die Rede sein wird, ist darum auch der der Persönlichkeit Scheffels keineswegs günstig gewesen. Aber selbstverständlich ist der Dichter selbst für die Uebertreibungen seiner Verehrer nicht verantwortlich zu machen, er wird auch auf alle Fälle vermöge der siegreichen Kraft seines liebenswürdigen und in mancher Hinsicht sogar bedeutenden Talentes trotz des Scheffelkults lebendig bleiben.

Aus dem Nachlaß des Dichters erschienen noch „Reisebilder“ (1887), „Gedichte aus dem Nachlaß“ (1888), „Aus Heimat und Fremde“ (Lieder und Gedichte, 1891), „Episteln“ (1892.) Über den Dichter vgl. Zernin, Erinnerungen an S.“ (1887), Ruhemann, Joseph Viktor v. Sch. (1887), Joh. Prölß, Scheffels Leben und Dichten (1887), die Essays von Stern (Studien), **WM** 61 (E. Ziel), **PJ** 61 (M. Lisco), **DR** 48 (O. Brahm), 52 (Ad. Hausrath), **NS** 6 (Karl Bartsch), 37 (J. E. v. Günthert).

Wilhelm Jordan und die Abkömmlinge des jungen Deutschlands.

Wilhelm Jordan wurde am 8. Februar 1819 zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Er studierte von 1838 bis 1842 in Königsberg zuerst Theologie, dann Philosophie und Naturwissenschaften und trat schon jetzt mit stark reflektierenden politischen Gedichten („Glocke und Kanone" 1841, „Irdische Phantasien" 1842) hervor. Nachdem er zum Doktor promoviert worden, ging er nach Berlin und darauf nach Leipzig, wo ihn seine religiösen und politischen Aufsätze und Dichtungen („Schaum" 1846) in Preßprozesse verwickelten, infolge deren er aus Sachsen ausgewiesen wurde. In Bremen fand er dann als Schriftsteller und Lehrer eine Freistatt. Die Februarrevolution führte ihn als Korrespondenten nach Paris, darauf nach Berlin, wo er politische Geltung gewann. So wurde er für Freienwalde zum Abgeordneten für das Frankfurter Parlament gewählt. Hier gehörte er anfangs zur Linken, schloß sich dann aber der Gagernschen Erbkaiserpartei an und wurde als Ministerialrat in die Marineabteilung des Reichsministeriums für Handel berufen. Nach dem Scheitern der achtundvierziger Bewegung blieb er in Frankfurt am Main. In den Jahren 1852 bis 54 ließ er „Demiurgos". Ein Mysterium. Episch-dramatische Dichtung" erscheinen, alles in allem ein philosophisches Glaubensbekenntnis und wohl das charakteristischeste seiner Werke. Darauf wandte er sich dem Drama zu, und wenigstens seine Verslustspiele „Die Liebesleugner" (1855), „Tausch enttäuscht" (1856) und das spätere „Durchs Ohr" (1870) stellen eine dauernde Bereicherung unserer Litteratur dar. Es lebt in ihnen etwas vom romantischen Lustspiel Shakespeares wieder auf. Das Trauerspiel „Die Witwe des Agis" (1858) erhebt sich nur in Einzelheiten über die deutsche Durchschnittsdramatik. Als das Hauptwerk Jordans, das Werk seines Lebens gilt allgemein seine „Nibelunge" erster Teil „Siegfriedsage" 1867/68, zweiter Teil „Hildebrands Heimkehr", 1874. — Ich halte diese in Stabreimen abgefaßte „Wiederherstellung" der Nibelungensage für vollständig verfehlt, sowohl formell wie inhaltlich: der Stabreim erfordert den äußersten Lakonismus, wenn er wirken soll, bei der breiten Darstellung Jordans wirkt er durchaus spielerisch; das, wenn auch geschickte Zusammenflicken aller möglichen alten Sagen zu einer Dichtung hat dem Ganzen nur den großen Wurf und den gewaltigen Fluß geraubt, der z. B. unser Nibelungenlied auszeichnet. Die Hauptsache aber: Jordan fehlt die Kraft des großen Dichters, er hat die Nibelungen nicht aus sich wiedergeboren, wie Hebbel, und eine solche Wiedergeburt ist allerdings immer nötig. Einzelheiten der Dichtung mag man loben, als Ganzes ist sie unleidlich modern, so modern, daß sie in Prosa über-

tragen wie ein moderner Roman wirken würde, und ganz und gar nicht volkstümlich. Jordan hat seine Dichtung selber als wandernder Rhapsode vorgetragen und große Erfolge damit erzielt — man mache einmal die Probe und lese einen Gesang seiner „Nibelungen" einer Volkszuhörerschaft vor, darauf einen Gesang des Nibelungenliedes, und man wird sicher finden, daß der letztere durchschlägt. In den achtziger Jahren ließ der Dichter dann noch zwei Romane erscheinen, „Die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887). Sie fanden ihres Gedankengehalts wegen viel Aufmerksamkeit: der alte Optimist hatte in der Darwinischen Lehre eine Stütze seiner Anschauungen gefunden und predigte nun die Religion der Weltfreude, während im deutschen Leben der „Neue Reichs-Aufschwung" völlig dahin war und der Sturm und Drang der Jugend an die Thür klopfte. Aber das Vererbungsproblem war eben modern, und Jordan gehört daher mit zu den Alten, die den Jungen den Weg bereitet haben, so heftig er sich später auch gegen sie erkärt hat. Die beiden nach der Seite der Gestaltung hin nicht völlig einwandfreien, vielfach seltsamen, aber geistig doch bedeutenden Werke können also auch eine litteraturgeschichtlich-symptomatische Bedeutung beanspruchen. In der Gesamtheit seiner dichterischen Erscheinung wird Wilhelm Jordan wohl für alle Zeit als „Reflexionspoet" betrachtet werden, als geistige Persönlichkeit besonderer Artung aber sicherlich noch lange Interesse erwecken.

Vgl. WM 52 (Eug. Zabel), UZ 1889 I (Karl Schiffner), NS 48 (E. Wasserzieher), G 1871, 3 (J. V. Wichmann).

Franz (von) **Dingelstedt,** geboren am 30. Juni 1814 zu Halsdorf bei Marburg in Hessen, Hoftheaterintendant in München und Weimar, gestorben als Generaldirektor des Burgtheaters in Wien am 15. Mai 1881, war wohl das größte, jedenfalls das feinste Talent unter den politischen Lyrikern. Hier ist er wegen seiner nichtpolitischen Gedichte, seiner Tragödie „Das Haus der Barneveldt" (1850), deren mächtiger erster Akt besonders gerühmt wird, und seines Romans (Novelle) „Die Amazone" (1868), der zu den etwas sensationell angehauchten Zeitromanen gehört, zu erwähnen. Seine „Sämtlichen Werke" erschienen 1877/78. Für die Litteraturgeschichte wichtig sind sein „Litterarisches Bilderbuch" (1878) und die „Münchner Bilderbogen" (1879). Vgl. J. Rodenberg, Heimaterinnerungen an F. D. ect. (1882), Franz Dingelstedt, Blätter a. s. Nachlaß (1891), Ad. Stern (Z. Litt. d. Geg. 1880), WM 50 (W. Goldbaum), UZ XIV, 1 (Gottschall), DR 28 (Rotenberg), NS 12 (S. Schlesinger), 30 (A. Wellmer). — **Robert Eduard Prutz** aus Stettin, geb. den 30. Mai 1816, gest. in seiner Vaterstadt am 21. Juni 1872, Herausgeber der Wochenschrift „Deutsches Museum" (1851 bis 1866), von 1849 bis 1859 Professor der Litteraturgeschichte in Halle, trat nach 1850 als Romanschriftsteller auf, ohne sich allzuviel über die Unterhaltungs-

litteratur erheben zu können. In seinen Werken „Das Engelchen" (1851), „Der Musikantenturm" (1855) sind einzelne sehr realistische Volksszenen bemerkenswert. Schätzung verdient die spätere Lyrik Prutz': „Aus der Heimat" (1858), „Aus goldenen Tagen" (1861), „Herbstrosen" (1865), „Buch der Liebe" (1869). Vgl. UZ VIII, 2 (Gottschall). — Die beiden Böhmen **Alfred Meißner**, geb. am 15. Oktober 1822 zu Teplitz, gest. am 29. Mai 1885 zu Bregenz, und **Moritz Hartmann**, geb. am 15. Oktober 1821 zu Duschnik, aus jüdischer Familie, Mitglied des Frankfurter Parlaments, gest. am 13. Mai 1872 zu Oberdöbling bei Wien, waren im Vormärz namentlich durch ihre das Czechentum fördernde politische Poesie bekannt geworden. Meißner wandte sich dann dem Drama zu und gab in „Das Weib des Urias" (1851), „Reginald Armstrong" (1853) und „Der Prätendent von York" (Warbeck, 1857) immerhin bemerkenswerte Talentproben. Seine späteren Zeitromane „Die Sansara" (1858), „Schwarzgelb" (1862—64) 2c., sind, wie sich nach seinem freiwilligen Tode auswies, größtenteils von Franz Hedrich geschrieben und von M. überarbeitet. Dagegen gehören die epischen Dichtungen „Werinherus" und „König Sadal" und die Novellen Meißner allein an. Vgl. die Selbstbiographie „Geschichte meines Lebens" (1884), außerdem WM 58 (F. Lemmermayer), UZ 1885 II (Gottschall), 1890 I, G 1881, 3 (E. Soffé). Moritz Hartmann schrieb nach 1850 das hübsche Idyll „Adam und Eva" (1851) und zahlreiche Erzählungen, unter denen „Der Krieg um den Wald" (1850) und die „Erzählungen eines Unsteten" (1858) hervorragen. Gesammelte Werke 1873/74. Vgl. UZ VIII, 2 (Ernst Ziel). — Richard Georg Spiller von Hauenschild, der sich als Dichter **Max Waldau** nannte, geb. am 24. März 1822 zu Breslau, gest. am 20. Januar 1855 auf seinem Gute Tscheidt bei Bauerwitz, wurde zuerst durch die Kanzone „O diese Zeit!" (1850) bekannt und gab dann die beiden Romane „Nach der Natur" (1850) und „Aus der Junkerwelt" (1851) heraus, jeanpaulisierende Zeitromane mit viel geistreicher Reflexion und hoffnungsvollen Ansätzen zur Gestaltung. Die in „Nach der Natur" enthaltenen schlesischen Dorfgeschichten sind geradezu naturalistisch. Außerdem erschienen von ihm noch „Cordula", Graubündner Sage (1854), und „Rahel", Frauenbild aus der Bibel (1854), sowie der unvollendete Troubadourroman „Aimery, der Jongleur". Waldau ist eins jener vielverheißenden Sturm- und Drangtalente, die, frühsterbend, eine Fülle von Zukunftskeimen in ihren Werken hinterlassen. Vgl. NS 58 (Gottschall), G 1855, 1. — Der Landsmann Waldaus, **Rudolf** (von) **Gottschall**, geb. am 30. September 1823 zu Breslau, als Student in Königsberg eifriger politischer Dichter, dann revolutionärer Dramatiker in Hamburg, seit Anfang der fünfziger Jahre aber gemäßigter, von 1865 an in Leipzig lebend und als Herausgeber der „Blätter für

litterarische Unterhaltung" und von „Unsere Zeit" zwei Jahrzehnte lang das litterarische Leben nicht blos Leipzigs beherrschend, hat sich als Dichter auf allen Gebieten versucht, aber immer nur vorübergehende Erfolge gehabt. Das für sein Talent am meisten charakteristische Werk ist wohl die epische Dichtung „Die Göttin" (1853), voll schwungvoller Rhetorik und Sensationen aller Art, aber völlig form- und gestaltlos. Ein Seitenstück zur „Göttin" ist der etwas reifere „Carlo Zeno" (1854). Als ernster Dramatiker wandelte Gottschall Schiller'sche Bahnen, ohne selbstverständlich je des Meisters Gewand ausfüllen zu können, als Lustspieldichter auf denen Scribes. Sein bestes Trauerspiel ist wohl „Mazeppa", sein bestes Lustspiel „Pitt und Fox". Von Gottschalls Romanen ist der historische „Im Banne des schwarzen Adlers" (1876) am erfolgreichsten gewesen; seine Zeitromane sind im Ganzen auf das Muster Spielhagens zurückzuführen, sehr ungleich, alle stark sensationell. Erwähnenswert ist die Kühnheit, mit der Gottschall die modernsten Stoffe und Probleme anfaßt (die Kommune, den Darwinismns); hier ist er ein Vorgänger der Jüngsten. Seine Lyrik zeichnet sich durch den Mangel an poetischer Naivetät aus. Nicht ohne Verdienst ist Gottschall als Litteraturhistoriker und Kritiker, da er, wenn auch im Bann falscher Theorien, doch stets hohe Anforderungen gestellt und das Recht der Leidenschaft vertreten hat. Vgl. WM 57 (M. Brasch), G 1852, 4. — Unter den Begründern des modernen Zeitromanes ist endlich noch **Robert Giseke**, geb. am 15. Januar 1827 zu Marienburg, seit 1866 gemütskrank, gest. am 12. Dezember 1890 zu Leubus, mit den „Modernen Titanen" (1850), „Pfarrröschen", „Carrière" zu nennen. Später wandte er sich dem Drama zu.

Die kleineren poetischen Realisten.

Lyriker und Erzähler.

Christian Friedrich Scherenberg, geb. am 5. Mai 1798 zu Stettin, Schauspieler, dann nach Verlust seines Vermögens in Berlin als „armer Poet" lebend, gab 1845 „Vermischte Gedichte" heraus, erregte aber die öffentliche Aufmerksamkeit erst durch sein Gedicht „Ligny" (1846) und noch mehr durch „Waterloo" (1849), realistische Schlachtschilderungen, denen er später „Leuthen" (1852), „Abukir, die Schlacht am Nil" (1856) und „Hohenfriedberg" (1869) folgen ließ. Seine Dichtungen, zuerst als Anfänge eines neuen epischen Stils gepriesen, — die ersten haben wohl auch Klarheit der Komposition, Lebendigkeit der Anschauung und Gewalt der Sprache bei aller Manier — sind heute verschollen, doch aber nicht ohne Einfluß auf spätere Werke geblieben. Scherenberg starb am 9. September 1881 in Zehlendorf bei Berlin. Vgl. Fontane, Chr. Fr.

Scherenberg (1885). — Nur durch ein einziges poetisches Werk, das epische Gedicht „General Spork“ (1854), das Leben und Thaten eines Generals des dreißigjährigen Kriegs behandelt, hat sich **Franz (von) Löher,** geb. am 15. Oktober 1818 zu Paderborn, Direktor des bayrischen Reichsarchivs, gest. am 1. März 1892 in München-Schwabing, bekannt gemacht. Er hat später viele lebendige Reiseschriften und kulturhistorische Werke geschrieben. — **Edmund Hoefer** wurde am 15. Oktober 1819 zu Greifswald geboren, lebte als Redakteur in Stuttgart und starb am 23. Mai 1882 zu Cannstadt. Er ist ein merkwürdiges Beispiel, wie ein hochbegabter Dichter durch Unterhaltungsschriftstellerei zu Grunde gehen kann. Seine ersten Erzählungen und Skizzen „Aus dem Volk“ (1852), „Aus alter und neuer Zeit“ (1854), „Erzählungen eines alten Tambours“ (1855), „Schwanwieck“ (1856), „Bewegtes Leben“ (1856), „Norien“ (1858) wirken durch fortreißende Stimmungsgewalt und zwingende Charakteristik; von den späteren Werken ist etwa noch der Roman „Altermann Ryke“ (1864) zu erwähnen, nach und nach aber wird alles stereotyp. Hoefer ist der Schöpfer der düstern norddeutschen Familiengeschichte aus der Großvater- und Urgroßvaterzeit und als solcher auf die Unterhaltungslitteratur von großem Einflusse gewesen. Seine „Ausgewählten Schriften“ erschienen 1882 ff. in 14 Bänden. Vgl. G 1882, 3. — **Melchior Meyrs** Ruhm gründet sich auf die vortrefflichen „Erzählungen aus dem Ries“ (1856 und 1859), die, von Auerbach vollständig unabhängig, zu den wahrhaft lebenskräftigen Dorfgeschichten gehören. Meyr, geboren zu Ehringen bei Nördlingen, am 28. Juni 1810, seit 1840 in Berlin, seit 1852 in München in vielfachem Verkehr mit den Münchner Dichtern lebend, gest. am 22. April 1871, suchte auch durch Zeitromane, Dramen und philosophische Dichtungen Einfluß auf seine Zeit zu gewinnen, doch ohne viel Erfolg. Nur die anonym erschienenen „Gespräche mit einem Grobian“ (1866) sind wegen ihrer gesunden Anschauungen nicht ohne Wirkung geblieben. Vgl. Melchior Meyr, Biogr. ect. herausg. v. Graf Bothmer und M. Carrière, WM 38 (H. Riegel), UZ VII, 2. — Bayer wie Meyr war **Franz Trautmann,** geb. am 28. März 1813 zu München, gest. am 2. November 1887 daselbst, der mit seinen im Chronikenton abgefaßten, farbenreichen, humoristischen Geschichten „Eppelein von Geilingen“ (1852), „Die Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern, genannt der Kämpfer“ (1852/53), „Die Chronika des Herrn Petrus Nöckerlein“ (1856) u. s. w. als einer der Begründer des kulturhistorischen Romans bezeichnet werden muß. — Zu diesen gehört auch **Hermann Kurz** (Kurtz), geb. den 30. November 1813 zu Reutlingen, Redakteur in Stuttgart, dann Universitätsbibliothekar in Tübingen, gest. am 10. Oktober 1873, der Verfasser der beiden schätzenswerten Romane „Schillers Heimatsjahre“ (1843) und „Der Sonnen-

wirt" (1855) und mancher guter Erzählungen. Kurz übersetzte Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde" und Ariosts „Rasenden Roland" und gab mit Heyse den „deutschen Novellenschatz" heraus. Seine „Gesammelten Werke" erschienen in 10 Bänden 1874/75. Vgl. Briefwechsel zw. Kurz u. Mörike, h. v. J. Bächtold (1885), DR 13 (L. Laistner). — Als Begründer der kulturhistorischen Novelle muß **Wilhelm Heinrich** (von) **Riehl** gelten, der, am 6. Mai 1823 zu Biberich am Rhein geboren, 1848 dem deutschen Parlament angehörte, dann Professor der Kulturgeschichte in München wurde und zuerst 1856 „Kulturhistorische Novellen" herausgab, denen die Sammlungen „Geschichten aus alter Zeit" (1863/65), „Neues Novellenbuch" (1867), „Aus der Ecke" (1874), „Am Feierabend" (1881) und nach seinem im Jahre 1897 erfolgten Tode sein einziger Roman „Ein ganzer Mann" (1898) folgten. In allen diesen Werken bewährt sich Riehl als guter Erzähler mit reicher Anschauung und von glücklichem Humor. Vgl. „Religiöse Studien eines Weltkindes" v. Riehl selbst und WM 8. 32, DR 94. — Kulturhistorisch sind auch viele der Erzählungen des Österreichers Alexander Julius Schindler, der sich **Julius von der Traun** nannte, deren berühmteste „Die Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld und seinem Paten" (1852) ist. Auch die „Rosenegger Romanzen" dieses Dichters (1852), ein Volksdrama „Paracelsus" (1858) und spätere epische Dichtungen werden gerühmt. Schindler, geb. am 26. September 1818 zu Wien, spielte im politischen Leben seines Vaterlands eine Rolle und starb in seiner Vaterstadt am 16. März 1885. — **Leopold Kompert** wurde am 15. Mai 1822 zu Münchengrätz von jüdischen Eltern geboren, war lange Erzieher und lebte dann in Wien als Schriftsteller, wo er am 23. November 1886 starb. Er begründete seinen Ruf mit den Geschichten „Aus dem Ghetto" (1848), denen er weitere Sammlungen von Novellen, darunter die beste „Geschichten einer Gasse" (1865), nachsandte. Auch im Roman hat er sich versucht. Er ist ohne Zweifel der klassische Schilderer jüdischen Lebens, als seine beste Erzählung gilt „Christian und Lea". Ges. Schriften (1882 u. 1887). Vgl. UZ 1887 II (B. Eisler). — Jude ist auch Heinrich Landesmann, der sich als Dichter **Hieronymus Lorm** nennt, geb. am 9. August 1821 zu Nikolsburg in Mähren, mit 15 Jahren taub geworden und fast erblindet, Journalist in Wien, dann in Dresden und jetzt in Brünn lebend. Er versuchte sich im Zeitroman („Gabriel Solmar" 1855), gab aber sein Bestes in Erzählungen („Am Kamin" 1857, „Erzählungen eines Heimgekehrten" 1858, „Wanderers Ruhebank" 1880). In späterer Zeit wurde er noch als pessimistischer Lyriker einflußreich. Vgl. WM 44 (Gustav Kühne), NS 39 (R. Löwenfeld). — Auf sehr vielen Gebieten hat sich **Robert Waldmüller** (Charles Edouard Duboc), geb. am 17. September 1822, seit 1855 in Dresden lebend, versucht, als

Lyriker, Epiker, Dramatiker („Brunhild“ 1851), aber erst mit seinen späteren Romanen und Erzählungen durchschlagenden Erfolg erlangt. Als seine Hauptwerke gelten „Die Somosierra“ (1880) und „Don Adone“ (1882), lebendige Darstellungen südeuropäischen Lebens. — **Karl Wilhelm Theodor Frenzel** aus Berlin, geb. am 6. Dezember 1827, Redakteur der „National-zeitung“, erwarb durch Romane aus dem 18. Jahrhundert, das er vortrefflich kennt („Watteau“, 1864, „Papst Ganganelli“, 1864, „La Pucelle“, 1871), Ruf und schrieb auch gute Novellen. Seine modernen Romane sind nicht frei von Decadence. „Ges. Werke“ s. 1890. Vergl. WM 64 (K. Alberti), DR 63 u. 93 (Rodenberg), NS 48 (Gottschall). — Der jüngste aller dieser Dichter, aber sehr früh in die Litteratur eingetreten ist **Adolf Stern** (eig. Ernst), geb. am 14. Juni 1835 zu Leipzig, Professor der Litteraturgeschichte am Polytechnikum zu Dresden. Mit Hebbel und Ludwig befreundet, hat er sich um die Anerkennung dieser wie der meisten anderen großen Dichter dieses Zeitraums hervorragende Dienste erworben. Stern ist zuerst als Epiker mit seiner Dichtung „Jerusalem“ (1858) hervorgetreten und hat 1872 die epische Dichtung „Gutenberg“ erscheinen lassen. Vor allem aber ist er Novellist, mit seinen historischen Novellen der Vorläufer Konrad Ferdinand Meyers. Aus dem von ihm veröffentlichten sechs Novellensammlungen hat er die besten in den „Ausgewählten Novellen“ (1898) zusammengestellt. Vortreffliche kulturhistorische Romane Sterns sind „Die letzten Humanisten“ (1881) und „Camoëns“ (1886), und auch unter den Verfassern von Zeitromanen nimmt der Dichter mit „Ohne Ideale“ (1881) und „Die Ausgestoßenen“ einen hohen Rang ein. Vgl. Adolf Bartels, A. St. WM März 1897.

Dramatiker.

Franz Nissel wurde am 14. März 1831 zu Wien als Sohn eines Schauspielers geboren, besuchte das Schottengymnasium daselbst, sah sich dann aber durch Krankheit zu autodidaktischer Weiterbildung gezwungen. Seine Stücke kamen früh auf die Bühne, festen Fuß aber faßte er dort nie. Für sein Trauerspiel „Agnes von Meran“ bekam er 1878 den Schillerpreis. Durch Unglück verbittert, starb N. am 20. Juli 1893 in dem Kurort Gleichenberg. Von den Dramen Nissels, die die gewöhnliche Jambentragödie überragen, ohne doch zu Werken von wahrhaft dramatischer Kraft und Eigenart emporzuwachsen, sind „Heinrich der Löwe“ (1858), „Die Jakobiten“ (1860), „Perseus von Macedonien“ (1862), „Dido“ (1863), das Volksdrama „Die Zauberin am Stein“ (1864), „Agnes von Meran“ (1877) und „Ein Nachtlager Corvins“ (1887) zu nennen. Seine „Ausgewählten dramatischen Werke“ erschienen 1892, neue folgten 1894 und 1895. Sein „Leben“ (Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe) gab seine Schwester Karoline Nissel heraus.

Vgl. DR 81 (M. Necker). — Noch tragischer als Nissels Geschick war das **Albert Lindners**, der, am 24. April 1831 zu Sulza im Weimarischen geboren, als Gymnasiallehrer zu Rudolstadt lebend, 1866 den Schillerpreis für seine Tragödie „Brutus und Collatinus" erhielt und sich dann ganz dem Dichterberuf widmete. Da aber die großen Erfolge ausblieben, mußte Lindner sich in Berlin als Privatlehrer durchschlagen; die ihm 1872 übertragene Stellung als Bibliothekar des Reichstags konnte er nicht ausfüllen, er verfiel 1885 dem Wahnsinn und starb am 4. Februar 1888 in Dalldorf. Von seinen späteren Dramen „Stauf und Welf" (1867), „Katharina II." (1868), „Die Bluthochzeit" (1871), „Marino Falieri" (1875), „Don Juan d'Austria" (1875) ist nur die theatralisch äußerst wirksame, freilich der Geschichte Gewalt anthuende „Bluthochzeit" häufiger auf den Bühnen erschienen, u. a. auch im Repertoire der Meininger. Auch Lindner fehlte zuletzt doch die echte dramatische Kraft, die durch Effekt nicht zu ersetzen ist. Unter seinen Erzählungen („Geschichten und Gestalten" 1877 u. s. w.) ist einiges Ansprechende, was an Otto Ludwig erinnert. Vgl. Ad. v. Hanstein, A. L. (1889). — Auch **Heinrich Kruse**, geboren am 15. Dezember 1815 zu Stralsund, lange Jahre Chefredakteur der „Kölnischen Zeitung", ist durch den Schillerpreis zuerst bekannt geworden, da seine „Gräfin" (1868) neben Geibels „Sophonisbe" eine ehrenvolle Erwähnung erhielt. Das Stück zeichnet sich durch energische Charakteristik aus und ist von seinem Dichter nicht mehr übertroffen worden, dessen nüchterne Grundanlage in der langen Reihe seiner späteren Dramen vielmehr immer deutlicher zutage trat. Vgl. G 1869, 4 (Freytag).

Lyriker.

Friedrich Theodor (von) **Vischer**, der Aesthetiker, geboren am 30. Juni 1807 zu Ludwigsburg, Mitglied des Frankfurter Parlaments, Professor der Aesthetik in Zürich und seit 1866 in Stuttgart, gest. 1887 am 14. September zu Gmunden, verdient seinen Platz unter den deutschen Dichtern vor allem als Lyriker („Lyrische Gänge" 1882). Seine humoristischen Hauptwerke sind „Faust. Der Tragödie dritter Teil. Von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky" (1862), „Der deutsche Krieg 1870—71, ein Heldengedicht aus dem Nachlaß des seligen Philipp Ulrich Schartenmeyer" (1874), unter welchem Pseudonym Vischer als Student bekanntlich drollige Morithatlieder geschrieben hatte, und der Roman „Auch Einer" (1879). Vischers Humor hat Schlagkraft, ist aber nicht frei von Selbstgefälligkeit. Zu den wichtigeren Veröffentlichungen V.'s gehören noch die von patriotischem Zorn erfüllten „Epigramme aus Baden-Baden" (1867), die mit Jugendnovellen, dem Lustspiel „Nicht Ia" u. s. w. in dem Nachlaßband „Allotria" (1892) wieder abgedruckt sind. Vgl. Keindl, Fr. Th. Vischer, Erinnerungsblätter

(1881) v. Günthert, Fr. Th. V., ein Charakterbild (1888) Ilse Frapan, Vischer-Erinnerungen (1889) Th. Ziegler, Fr. Th. Vischer, Vortrag (1893) Oswald, Fr. Th. V. als Dichter (1896) WM 55 (F. A. Lipp), DR 60 (W. Lang), NS 24 (R. Weltrich), G 1888, 4. — Der Tiroler **Hermann von Gilm** zu Rosenegg, geb. am 1. November 1812 zu Innsbruck, gest. als Statthaltereisekretär zu Linz am 31. Mai 1864, dessen „Gedichte" erst nach seinem Tode (1864/65) erschienen (Neue Gesamtausgabe von R. H. Greinz, 1895), ist dem Gesamtcharakter seiner erotischen und freiheitlichen Lyrik nach unter die vormärzlichen österreichischen Poeten zu zählen, hat aber einzelne Stücke, die noch heute wunderbar frisch wirken. Vgl. A. v. d. Passer, H. v. G. (1889), Winder, H. v. G. (1889) UZ 1884 I (J. E. Maurer) G 1888, 4 (M. Necker). — **Johann Georg** (von) **Fischer,** geb. am 25. Oktober 1816 zu Groß-Süßen in der schwäbischen Alp, Professor an der Stuttgarter Oberrealschule, gest. am 6. Mai 1897, ist wohl der bedeutendste der jüngeren schwäbischen Lyriker. Die wichtigste seiner Sammlungen, die „Gedichte" kamen zuerst 1854 heraus, in dritter Auflage 1883. Noch 1896 ließ er „Mit achtzig Jahren", Lieder und Epigramme, erscheinen, in denen ein wahrhaft jugendlicher Geist lebt. F. hat auch vier Dramen geschrieben: „Saul" (1862), „Friedrich II. von Hohenstaufen" (1863), „Florian Geyer" (1866), „Kaiser Maximilian von Mexiko" (1868), von denen das dritte als das beste gilt. Vgl. Hermann Fischer, Erinnerungen an J. G. F. 1897. NS 79 (L. Jacobowsky). — **Herman Allmers,** aus alter friesischer Familie am 11. Februar 1821 zu Rechtenfleth bei Bremen geboren und auf dem Hofe seiner Väter als Landmann lebend, ist durch seine beiden liebenswürdigen schildernden Bücher „Marschenbuch" (1857) und „Römische Schlendertage" (1869) vornehmlich bekannt geworden. In seinen „Dichtungen" (1860, 3. Aufl. 1896) erweist er sich als Lyriker von großer Selbständigkeit und Gemütstiefe. Seine „Gesammelten Werke", aus denen noch die Marschen- und Alpennovelle „Harro Harresen" hervorzuheben ist, erschienen in 6 Bänden von 1892 bis 1896. Vgl. Bräutigam, Der Marschendichter H. A. (1891), H. Müller-Brauel, Der Marschendichter H. A. (1897). — **Ludwig Eichrodt,** geb. am 2. Februar 1827 zu Durlach in Baden, gest. als Oberamtsrichter zu Lahr am 2. Februar 1892, Jugendgenosse Scheffels, ist vor allem Sänger von studentischen Liedern und lyrischer Humorist, doch enthalten seine „Gesammelten Dichtungen" (1890) auch viel frische Naturpoesie. Er hat auch rheinschwäbisch gedichtet.

Dialektdichter.

Franz von Kobell, geb. am 19. Juli 1803 zu München, Professor der Mineralogie daselbst, gest. am 11. November 1882, veröffentlichte seine ersten „Gedichte in oberbayrischer Mundart" schon 1839 bis 1844,

„Gedichte in hochdeutscher und pfälzischer Mundart" 1843, war aber noch bis zum Ende der siebziger Jahre poetisch thätig („Oberbayrische Volksstücke" 1878). So stellt er gewissermaßen die Verbindung zwischen der älteren und neueren Dialektdichtung her. Vgl. Luise v. Kobell, F. v. K. (1884), Haushofer, F. v. Kobell 1884, UZ 1885 I (E. Eisenhart). — Neben Reuter der bedeutendste Mecklenburger Dialektdichter ist **John Brinckmann**, geb. am 3. Juli 1814 zu Rostock, gest. als Lehrer an der Realschule zu Güstrow am 20. September 1870. Als Lyriker steht er über Reuter, viel gerühmt wird auch sein Roman „Kasper-Ohm un ick" (1855). „Ausgewählte plattdeutsche Schriften" 1890 und 1893. Vgl. G 1897, 4 (Ernst Brandes). — Als der hervorragendste Nachfolger Klaus Groths muß **Johann Meyer**, geb. am 5. Januar 1829 zu Wilster in Holstein, im Dithmarschen groß geworden, jetzt Direktor der Idioten-Anstalt in Kiel, gelten. Er gab 1858/59 „Dithmarscher Gedichte", in zweiter und dritter Auflage (1886) „Plattdeutsche Gedichte in Dithmarscher Mundart", heraus, in denen Lieder und Balladen von wirklich poetischem Gehalt enthalten sind, und schrieb sehr beliebte plattdeutsche Volksstücke.

Unterhaltungs- und Bühnenschriftsteller.

Karl von Holtei, geb. am 24. Januar 1798 zu Breslau, gest. daselbst am 12. Februar 1880, kommt hier nur mit seinen Romanen in Betracht, von denen die beiden ersten, „Die Vagabunden" (1851) und „Christian Lammfell" (1853) die besten, stoffreich und gewandt erzählt sind. An wirklichem Gehalt übertrifft Holteis Selbstbiographie „Vierzig Jahre" (1843—50) weit seine erzählenden Schriften. „Theater" 1847. Erz. Schr. 1861—66. Vgl. Max Kurnik, Karl H., ein Lebensbild (1880), Freytag (Ges. Auff.), WM 50 (Karl Weinhold), UZ 1880 I (Gottschall). — **Levin Schücking**, geb. am 6. September 1814 zu Klemenswerth, einem Jagdschlosse im nördlichen Westfalen, vielfach journalistisch thätig, gest. im Bade Pyrmont am 31. August 1883, versprach mit seinen ersten Romanen „Ein Schloß am Meer", „Die Ritterbürtigen" und vor allem „Der Bauernfürst" (1851) mehr, als er dann gehalten hat, doch ist er von einer gewissen anständigen litterarischen Höhe nie herabgesunken und hat in der Schilderung der guten alten Zeit auf westdeutschem Boden, ähnlich wie Hoefer, dem er übrigens an Poesie nachsteht, auf norddeutschem, seine Spezialität besessen. Von seinen späteren Werken seien die in die Kulturkampfzeit fallenden Romane „Luther in Rom" (1870) und „die Heiligen und die Ritter" (1873) genannt. Vgl. s. „Lebenserinnerungen" (1886) und die „Briefe von A. von Droste-Hülshoff u. L. S." herausgeg. v. Theo. Schücking (1893), außerd. WM 16 u. 56 (E. Zabel), UZ 1883 II (Gottschall), G 1884, 1. — **Friedrich Wilhelm Hackländer**, geb. am

1. November 1816 zu **Burtscheid**, württembergischer Hofrat, gest. am 6. Juli 1877 auf seiner **Villa Leoni** am Starnberger See, ist der beliebteste Unterhaltungsschriftsteller seiner Zeit gewesen (Ges. Werke 1855—74) und findet noch heute Leser, da er das äußere Leben der vierziger und fünfziger Jahre in der That lebendig wiederspiegelte. Als sein bester Roman gilt „Eugen Stillfried" (1852). Mit dem „Geheimen Agenten" und „Magnetische Kuren" gehört er auch unter die beliebten Lustspieldichter seiner Zeit. Vgl. s. Autobiogr. „Der Roman meines Lebens" (1878), H. Morning, Erinn. a. H. (1878), UZ XIII, 2. — Fast nur stofflich, ganz ungleich seinem großen Vorgänger Sealsfield, wirkt **Friedrich Gerstäcker**, geb. am 10. Mai 1816 zu Hamburg, gest. zu Braunschweig am 31. Mai 1872, der in seinen Romanen die Erlebnisse seiner amerikanischen und australischen Reisen niederlegte. Es seien hier nur seine ersten Romane „Die Regulatoren in Arkansas" (1845) und „Die Flußpiraten des Mississippi" (1848) genannt. „Ges. Schriften" (1872—79). Vgl. UZ VIII, 2. — Von **Theodor Mügge**, geb. am 8. November 1806, gest. am 18. Februar 1861 zu Berlin, sind einige nordische Romane („Afraja", „Erich Randal" 1856) lesenswert geblieben (Vgl. WM 14, M. Ring), von **Otto Müller**, geb. am 1. Juni 1816 zu Schotten in Oberhessen, gest. in Stuttgart am 6. August 1894, die litteratur- und kulturhistorischen „Bürger, ein Dichterleben" (1845), „Charlotte Ackermann" (1854), „Der Stadtschultheiß von Frankfurt" (1856), „Der Professor von Heidelberg" (1870). Vgl. Schulte v. Brühl, O. M. (1895).

Von **Eduard von Bauernfeld**, doch wohl dem besten Gesellschaftslustspieldichter, den Deutschland gehabt hat, dessen Blüte freilich in die zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts fällt, erschienen in den fünfziger und sechziger Jahren neben manchen andern schwächeren die Stücke „Krisen" (1852), „Aus der Gesellschaft" (1867) und „Moderne Jugend" (1869) zuerst auf der Bühne und erhielten sich dort bis zum Jahre 1890 etwa. In diesem Jahre, am 9. August, starb der Dichter, der am 13. Januar 1802 geboren war. Ges. Schr. Ausw. 1871/72. Vgl. Bernh. Stern, B. Ein Dichterportrait 1890. WM 70 (Adolf Stern), UZ 1890 II (Gottschall), NS 48 (F. Groß), G 1890, 3 (F. Gingel). — **Roderich Benedix**, geb. am 21. Januar 1811 zu Leipzig, gestorben daselbst am 26. September 1873, begann seine erfolgreiche theatralische Thätigkeit schon in den dreißiger Jahren („das bemooste Haupt oder der lange Israel", 1839), erreichte die Höhe seiner Beliebtheit aber wohl in unserm Zeitraum. Von seinen Stücken sind „Doktor Wespe", „Das Gefängnis", „Der Vetter", „Der Störenfried", „Die zärtlichen Verwandten", „Aschenbrödel" heute noch bekannt. Benedix wirkte hauptsächlich durch Situationskomik, doch steckte immerhin ein Fond wirklichen Lebens in seinen Stücken. Ein etwas freierer Geist zu dieser Begabung, und es wäre ein schätzbares

bürgerliches deutsches Lustspiel entstanden. Ges. dram. W. 1846—74. Vgl. UZ IX, 2 (Gottschall). — Sicher ein feinerer Geist als Benedix war **Gustav** Gans, Edler **zu Putlitz**, geb. am 21. März 1821 zu Retzien in der Priegnitz, Hoftheaterintendant zu Schwerin und Stuttgart, gest. zu Retzien am 5. September 1890, aber seine Begabung war minder kräftig. Von seinen Lustspielen (1850—55, neue Folge 1869) sind „Badekuren", „Das Herz vergessen", „Spielt nicht mit dem Feuer", das possenartige „Schwert des Damokles" ein Menschenalter auf dem Repertoire gewesen. Später wandte sich Putlitz dem ernsten Drama zu, ohne doch die Kraft zu haben, sich durchzusetzen. Mit „Was sich der Wald erzählt" und „Luana" gehört er der Neuromantik an. Zuletzt hat er noch gute Novellen („Das Maler-Majorle" und „Das Frölenhaus", 1883) geschrieben. Ausgew. Werke 1872—78. Ergänzungsband 1888. Autobiogr. „Theatererinnerungen" (1874) u. „Mein Heim" (1885). Vgl. Elisabeth zu Putlitz, G. z. P., ein Lebensbild (1894), DR 84, G 1896, 1.

---

5. Die Münchner.

Genies und große Talente gehen ihren eigenen Weg; die Schulen gehen mit der Zeit. So kommen wir nun zu den Münchnern.

Es ist eine in engeren Kreisen zur Genüge bekannte Thatsache, daß die Münchner Dichterschule eigentlich in Berlin entstanden ist, und zwar in dem Hause des Kunsthistorikers und Dichters Franz Kugler, dem Emanuel Geibel schon als Student nahestand, und wo Eichendorff, Fontane, Paul Heyse, der Kuglers Schwiegersohn wurde, und Roquette, auch Storm verkehrten, von einer Anzahl unbedeutenderer Dichter und Künstlern und Kunsthistorikern, wie Friedrich Eggers, abgesehen. Wenn man will, kann man auch den „Tunnel über der Spree", die damalige Berliner Dichtergesellschaft, der Geibel ebenfalls angehört hat, als die ursprüngliche Heimat der Münchner betrachten, obwohl in ihm auch Männer anderer Art, „Reaktionspoeten" wie Louis Schneider und Georg Hesekiel saßen. Den ihnen eigentüm-

lichen verwandtschaftlichen Zug zur bildenden Kunst haben die Münchner ohne Zweifel aus dem Hause Kuglers mit hinweggenommen, so sicher er auch seine innere Ursache hat, und er ist dann auf dem Boden der Isarstadt immer stärker hervorgetreten; die Schulgewohnheiten, die die Münchner länger als irgend ein Dichtergeschlecht festgehalten haben, entstammten dem Tunnel, aus ihm ist das „Krokodil“ geschlüpft.

Geistig wurde jedoch die Dichterschule weder in Berlin noch in München geboren, da ist ganz Deutschland ihre Heimat. Als ihre geistigen Väter kann man außer Platen (für die Form) und dem alten Romantiker Eichendorff Emanuel Geibel betrachten, dessen berühmte erste Gedichtsammlung, Kuglers Gattin gewidmet, 1840 hervortrat, und Gottfried Kinkel, dessen „Otto der Schütz“, die erste epische Dichtung mit eingeflochtener Lyrik, 1846 erschien. Gewissermaßen als die dieser ganzen Richtung heroldartig voranschreitende jugendliche Idealgestalt ist der früh gestorbene Graf Moritz Strachwitz anzusehen, dessen Gast Geibel 1844 war, und der namentlich als Balladendichter für die Berliner und Münchner vorbildlich blieb. Auch Dichtungen wie Zedlitzens „Waldfräulein“ (1843) und die Epen von Viktor von Strauß wären etwa noch heranzuziehen, um den Geist der neuen Poesie zu kennzeichnen, die vor allem als bewußte Opposition zu der liberalen, freigeistigen Tendenzpoesie auftrat und darum teils gläubig, aufdringlich gläubig, also von der entgegengesetzten Tendenz beseelt, teils tendenzlos war und das l'art pour l'art auf ihre Fahne schrieb. Man hat sie einfach als Neuromantik bezeichnet, und der Name paßt im Ganzen, da man sich überall vom jungdeutschen „Geist“ einer romantischen „Schönheit“ zuwandte, die zwar dem Zeitgeiste genehm, aber leider nur selten wurzelecht, durchweg eklektisch war. Das erste erfolgreiche Werk der neuen Richtung war Oskar v. Redwitzens „Amaranth“ (1849), als katholisches Tendenzwerk natürlich den Berliner Münchnern verhaßt, künstlerisch aber ganz sicher aus ihrem Geiste geboren, von einem verwandten Talent geschaffen, das sich denn auch

wirklich ganz im Sinne der Münchner entwickelte. Das protestantische Norddeutschland lieferte auch etwas gläubige Poesie, zeigte sich aber doch im ganzen weltlich gesinnt, und so erschien als Gegengift gegen die „Amaranth" 1851 „Waldmeisters Brautfahrt" von Otto Roquette; in demselben Jahr traten Bodenstedts „Lieder des Mirza Schaffy" hervor, auch ein Gegengift gegen die „Amaranth" und in der schwülsten Zeit der Reaktion immerhin etwas wie ein frischer Luftzug. Und darauf kam die ganze Flut der Wald-, Blumen-, Märchen- und Spielmannsdichtung, von deren Vertretern ich nur Adolf Böttger („Hyacinth und Liliade" schon 1849), Wolfgang Müller (von Königswinter), Gustav zu Putlitz, August Becker und Julius Rodenberg nenne. Scheffels „Trompeter", der auch hierher gehört, folgte 1854. Inzwischen war Geibel (1852) nach München berufen worden, Grosse kam in demselben Jahre, Bodenstedt und Heyse folgten 1854, 1855 erschien Schack, und so fand sich die Münchner Schule allmählich zusammen.

Wenn es das Kennzeichen des Sturmes und Dranges ist, daß man in heftigster Weise gegen die poetischen Vorgänger und die Zeitgenossen, die nicht an dem gleichen Strange ziehen, auftritt und nicht bloß eine neue Kunst oder doch Kunstrichtung, sondern auch neue Lebensformen heraufzuführen vermeint, so sind die Münchner, wenigstens die jüngeren, sicher Stürmer und Dränger gewesen, wenn sich auch ihr Sturm und Drang nicht gerade auf Münchner Boden, sondern zum Teil schon früher, für Heyse und Genossen z. B. in Berlin, für Roquette und Grosse in Halle abspielte und niemals plebejische Formen annahm, wie der von 1770 und der von 1890, vielmehr wesentlich nur eine ästhetische Unruhe unter dem übermächtigen Eindrucke aller hervorragendsten Erscheinungen der Weltlitteratur war. Ein gutes Teil des äußerlichen Sturmes und Dranges wurde übrigens auch noch mit in die Isarstadt gebracht und kam dort zur Blüte. Charakteristisch für die Münchner ist vor allem, daß sie sich durchaus als Künstler fühlen, im Gegensatz

zum Philister, aber auch zum jungdeutschen Publizisten, und freilich wohl auch in der dunkeln Empfindung, daß der Poet durch den Anschluß an die Jünger der bildenden Künste im wirklichen Leben nur gewinnen könne, daß Künstler immer etwas, Dichter gar nichts sei. So wurden die Sammetröcke und Kalabreser der Maler und der Bildhauer auch für die Dichter Mode, und selbst das Haupt des Kreises verschmähte sie nicht, marschierte dahin „halb Minstrel, halb Landsknecht", wie Hans Hopfen sagt. Doch das ist nur eine charakteristische Kleinigkeit. Was die Münchner vor allem zur bildenden Kunst zog, war nicht das genialische Wesen ihrer Vertreter, sondern die in dem Talent der meisten begründete Richtung auf die formale Schönheit, die zu einem einseitigen Schönheitskultus, u. a. zu etwas, was man „Italomanie" nennen könnte, führte. Hier liegt sowohl ihre besondere Bedeutung, als die Ursache ihres Versinkens in Formalismus und Akademismus, der Abwendung ihrer Poesie vom Leben oder doch seinen größten und schwersten Problemen. Die Münchner haben, ebenso wie ihre Antipoden, die Jungdeutschen, als Poeten nie eine irdische Heimat (auch Italien ist das doch nicht) gehabt, sich trotz ihrer unzweifelhaft nationalen Gesinnung nie als Glieder des Volks gefühlt, sondern für die Kunst stets sozusagen ein Zwischenreich zwischen Himmel und Erde beansprucht und sind darum all der Güter, die der Dichter so gut wie jeder andere der Erde abzuringen hat, die er nicht von früheren Meistern erben kann, und auf denen seine Bedeutung zuletzt doch beruht, verlustig gegangen. Nie hat sich der Grundsatz l'art pour l'art, mag er auch von den Münchnern nie aufgestellt worden sein, unheilvoller erwiesen als bei ihnen. In etwas entschuldigt sie ihre Stellung, als „Fremde" in der Kunststadt München, aber das Schlimme ist, daß sie nie empfanden, was ihnen abging, daß sie, nachdem ihr Sturm und Drang sehr schnell vorübergegangen war, die einzig wahre Poesie zu haben glaubten. Trotz ihres Schönheitsdienstes, ihres Strebens nach reiner Poesie unterließen die Münchner nicht, den Kampf gegen die ihnen

feindlichen und unsympathischen Richtungen mit den hergebrachten Waffen zu führen, und als Schützlinge eines Königs und Schutzverwandte Cottas und der Allgemeinen Zeitung, verfügten sie über eine große Macht, sodaß sie bald zu Herrschern auf dem Gebiete der Litteratur wurden, zumal da ihnen die von Freytag und kritisch von Julian Schmidt vertretene Richtung, die zwar andere, realistische Tendenzen, aber dieselben Gegner hatte, zu Hilfe kam. An Gutzkow, mit dem freilich schwer auszukommen war, haben sich die Münchner oft genug gerieben, und zu Hebbel haben sie sich im Allgemeinen nicht anders gestellt als Auerbach und Genossen, die ihn, und sie wußten wohl, warum, nicht vertragen konnten; sie haben ihn gefürchtet, gehaßt und verfolgt, obwohl er ihnen gewiß nicht zu nahe getreten ist, wenn er auch an ihren hübschen Sachen nicht gerade viel Freude gehabt haben wird. Paul Heyse darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, eine ungünstige Kritik der reifsten Gedichtsammlung Hebbels geschrieben zu haben; von ihm stammt auch das famose Epigramm von der „gährenden Phantasie, die unter dem Eise brütet“, das man früher immer zitierte, wenn man von Hebbel nichts kannte. Nun, einem „Dichter der formalen Schönheit“, wie Paul Heyse, mochte leicht entgehen, daß zur geistigen Bewältigung der heutigen Weltzustände die zersetzende Reflexion leider ebenso nötig war, wie zu ihrer Darstellung eine so gewaltige Naturkraft wie die Hebbels, auch daß der Dichter nach und nach die Ausgleichung und eine Schönheit erreichte, die freilich nicht so zu Tage liegt, wie die der Münchner. Man brauchte diese Dinge gar nicht erwähnen, wenn sie nicht wirklich charakteristisch für die Münchner wären. Wer wollte leugnen, daß es gute Gesellen waren? Aber sie sind, trotz ihrer „idealen“ Bestrebungen, eben weil sie nicht fest in Heimat und Volkstum und nicht im Leben wurzelten, immer mit dem Strom gezogen und haben vor dem Erfolg übergroßen Respekt gehabt, so großen, daß sie, als sich später schlechte Elemente in Deutschland seiner bemächtigten, zum teil selbst mit diesen auskamen. Hebbel

und Gutzkow haben sie angegriffen, Lindau und Blumenthal, so viel ich weiß, nicht. Aber dies Buch ist ja keine Anklageschrift, und ein deutscher Dichter hat am Ende besseres zu thun, als den Parnaß zu säubern. Um 1860 herum, das behaupte ich hier der jetzt herrschenden Meinung entgegen, hatten die Münchner volles Lebensrecht; sie brachten die Poesie, die das deutsche Bürgertum brauchte, um sich in seiner Haut und in seinem Hause behaglich zu fühlen, sie standen auf der Höhe der deutschen Kultur und gaben dieser nach der poetischen Seite hin die Form — was eigentlich keine litterarische Richtung vor ihnen vermocht hatte, nicht einmal die klassische Dichtung, die auf ausgewählte Kreise beschränkt bleiben mußte. Kein Geringerer als Karl Goedeke hat dies übrigens anerkannt, indem er hervorhob, daß seit der Reformation keine Poesie im Volke einen so breiten Boden im Volke gewonnen habe wie die der Münchner; nur hätte er dies „Volk" als das charakterisieren sollen, was es war, nämlich die ungeheuer angeschwollene Masse der Gebildeten. Mit welchen Mitteln aber die Münchner das einmütige Wohlgefallen der Gebildeten errangen, wird eine kurze Betrachtung der hervorragendsten Dichter lehren.

Emanuel Geibel hat ein Vierteljahrhundert lang als der größte deutsche Dichter seiner Zeit gegolten und hatte auch als „Herold des nationalen Gedankens" eine hervorragende Stellung verdient. Heute ist nicht viel mehr von ihm die Rede, er gehörte eben zu den Dichtern, die vor allem die Sprecher ihrer Zeit sind und daher, sobald eine neue Zeit kommt, von anderen abgelöst werden. Eine genaue Durchsicht von Geibels Werken wird ergeben, daß wenig oder nichts von ihm den höchsten Ansprüchen genügt, obwohl andererseits nicht zu verkennen ist, daß der Dichter an der Ausbildung seines beschränkten Talents unaufhörlich gearbeitet und in der That eine größere Mannigfaltigkeit der Stoffe wie die vollständige Beherrschung der äußeren Form erreicht hat. Die elementare Kraft wie das feine Gefühl für innere Form kann man sich aber nicht geben, und so finde ich bei Geibel kaum ein spezifisch

lyrisches Gedicht, nicht einmal einen ganz eigenen Ton, wohl aber, zumal in der ersten Sammlung, die Töne aller bedeutenden Vorgänger Geibels, ja selbst ihre Erfindungen, wie z. B. die Lotosblume Heines. Und Eklektiker ist der Dichter sein Leben lang geblieben. Als ihm ganz eigen erscheint nur jene rührselige Rhetorik, die Gedichte wie „O rühret, rühret nicht daran“, „Wenn sich zwei Herzen scheiden“, „Sie redeten ihr zu, er liebt dich nicht“ zu dem Entzücken der weitesten Kreise gemacht hat. In seiner späteren Dichtung ist diese Rührseligkeit allerdings echte Resignation, der Dichter überhaupt männlicher geworden, namentlich auch durch die Berührung mit der Geschichte; doch kann ich selbst die Bewunderung für den „Tod des Tiberius“, in dem Geibel nach einem unserer jüngsten Lyriker „eine sonst nur dem Genie vorbehaltene Höhe“ erreicht haben soll, nicht teilen. Die Geschichte mit dem Szepter, das der kranke Tiberius aus dem Fenster wirft und der germanische Legionssoldat, der Christus hat sterben sehen, aufhebt — es soll den Uebergang der Weltherrschaft von den Römern zu den Germanen und den einstigen Sieg des Christentums symbolisieren —, ist mir zu gemacht, ein bloßer Einfall, ein Blender, der an die Concetti der alten akademischen Kunst erinnert. Ueber die Dramen Geibels braucht man kein Wort zu verlieren, Dramatisches ist ja nicht darin. Stellt sich aber das poetische Verdienst Geibels heute als nicht so bedeutend dar, wie man in Hinblick auf die von dem Dichter so lange eingenommene Stellung annehmen sollte, so ist doch die ihm bei Lebzeiten dargebrachte Verehrung und Bewunderung wohl verständlich. Geibel ist der letzte deutsche Dichter, der mit Glück eine Art hohenpriesterlicher Würde zu bewahren wußte, seine Poesie ist in jeder Beziehung rein und vornehm, und als Herold des nationalen Gedankens hat er, wie gesagt, nicht seinesgleichen. So war er zum Haupte einer Schule wie berufen, so konnte er die weitesten Kreise eines nach klingender und empfindungsvoller Poesie verlangenden Bürgertums gewinnen, so konnte er namentlich die Jugend, die weibliche wie

die männliche, fesseln und begeistern. Er hat somit nicht umsonst gelebt, und eine bedeutende geschichtliche Stellung wird ihm bleiben, auch wenn man seine Werke nicht mehr genießt.

Auf die kleineren Talente der Zeit ist Geibel von unermeßlichem Einfluß gewesen, man kann Dutzende von „Geibelianern" zählen, denen sowohl sein Pathos wie seine rührselige Rhetorik nicht übel gelingt. Ich erwähne Gerok, den geistlichen, und Rittershaus, den patriotischen Dichter, die beide, da sie wesentlich Rhetoriker sind, ziemlich unverdient zu hohem Rufe gelangten. Dasselbe gilt von zwei anderen, hier passend anzuschließenden deutschen „Familienpoeten", von Julius Sturm und Albert Traeger, obgleich sie sich schlichter geben.

Als zweites Haupt der Münchener hat man immer Paul Heyse angesehen, ja gerade ihn als Typus des Münchner Dichters aufgefaßt und, als die Herrschaft der Schule zusammenbrach, die volle Schale naturalistischen Zornes auf sein Haupt entleert. Karl Bleibtreu wandte auf ihn das von Karl II. Stuart gebrauchte Wort an: „Er sagte nie ein unschönes Wort und that nie eine schöne That", und noch neuerdings hat Wilhelm Weigand, viel ernster zu nehmen als Bleibtreu, Heyse sehr scharf und ungünstig charakterisiert. Ich setze die kurze Charakteristik hierher: „Männer wie Paul Heyse sind bei aller Begabung fast nie das Glück einer Litteratur, ja eher ein Unglück zu nennen, insofern sie als Pfleger eines gealterten, engen Geschmacks die Bildung neuer Formen mit neuem Gehalt verhindern. Sie sind geborene Epigonen: die Schönheit der übernommenen Form wird zur charakterlosen Glätte, die Pflege des Idealen zur Feigheit vor den schrecklichen Seiten und Problemen des Lebens, die bewußte Künstlerschaft zu seichtem Epikureertum, und ehe man sichs versieht, ist auch die Manier da, mag sie sich auch nur, wie bei Heyse, in einer süßlichen Form äußern. Ich frage alle aufs Gewissen, ob sie je bei der Lektüre dieses zu fruchtbaren Schriftstellers einen tiefen unerwarteten Schauer des Göttlichen, einen plötzlichen, ungeahnten Einblick in das unermeßliche Reich der Schönheit genossen haben.

Da redet man sich dann billigerweise mit der Vornehmheit heraus, obwohl ja gerade jenes rastlose Produzieren, jenes Etwasseinwollen, was man nicht ist, zum Beispiel Dramatiker, durchaus plebejisch genannt werden muß. Auch als Prosaiker hat Heyse nie die ruhige Meisterschaft eines Goethe oder Gottfried Keller erreicht, deren Größe sich gerade darin offenbart, daß sie als große Herren der Sprache auch hie und da eine Nachlässigkeit wagen dürfen, was nicht besagen will, daß sie je schlecht schreiben, wie es Heyse bisweilen that. Wir bedürfen der Dichter für Männer; ein Schriftsteller, der Liebling der heutigen Frauen und nur der Frauen ist, kann nie zu den großen Meistern gehören.“ Daran ist gewiß viel wahres, dennoch unterschreibe ich das Urteil nicht: eng war der Geschmack der Münchner wohl, aber gealtert erscheint er doch erst heute; als Heyse auftrat, war er zeitgemäß. Von der schrecklichen Seite und den Problemen des Lebens haben sich die Münchner und auch Heyse, wenigstens im Laufe ihrer späteren Entwickelung, nicht ganz ferngehalten, sie haben sie nur durchweg in einer uns unangemessen erscheinenden Weise behandelt; man könnte in Heyses Novellen, so stark das Erotische in ihnen hervortritt, doch vielleicht eine ganze Reihe von Problemen nachweisen, die auch der modernen Kunst „liegen“, keins freilich ist mit dem Ernst und der Gründlichkeit entwickelt, die uns heute, wo wir eine viel engere Verbindung von Kunst und Leben wollen, notwendig erscheinen. Dem Talent Heyses fehlt eben wie dem Geibels das Elementare, seine Kunstanschauung dringt nicht in die Tiefe, und so geht seiner Dichtung die Größe ab. Aber das künstlerische Streben ist bei Heyse so wenig wie bei Geibel zu verkennen, er schafft keineswegs ins Blaue hinein, und da er nicht auf das Lyrische beschränkt, vor allem Epiker ist, kommt er weiter und giebt in der That ein Bild der Welt, das bei aller Beschränktheit doch zu fesseln vermag. Kann man Theodor Storm mit einem der großen holländischen Landschafter, Ruysdael oder Hobbema, vergleichen, so kann man bei Heyse an einen jener virtuosen Gesellschaftsmaler, etwa Terborch oder Mieris

erinnern, die ja auch ihre Liebhaber haben, und nicht bloß wegen ihrer wunderbaren Stoffmalerei. Eine Kunst für Liebhaber, das ist auch Paul Heyses Kunst; dennoch glaube ich, daß er mit einer Anzahl seiner Werke in das künftige Jahrhundert übergehen wird.

Das dritte Haupt der Münchner Schule, Graf Schack, der, wie er nicht zum „Krokodil“ gehörte, immer auch ein wenig im Hintergrunde der Litteratur stehen geblieben ist, kann viel kürzer abgethan werden als Geibel und Heyse. Er ist als Poet wie als Persönlichkeit schwächer als sie, überragt sie aber an weltmännischer Bildung und erscheint als einer der in der deutschen Litteratur nicht häufigen Dichter, deren Dichtung stofflich einen Zug in die Weite, einen internationalen Zug hat. Noch mehr Eklektiker als Geibel, noch mehr Formenmensch als Heyse, hat er auf das deutsche Volk kaum irgendwelche Wirkung gewonnen, da diesem ja — man kann „leider“ sagen — die romanische Formfreude, die wohl zu Schack hätte ziehen können, abgeht. Schack verwandte Naturen, Gelehrte und Akademiker wie er, sind Ferdinand Gregorovius und Hermann Grimm, beide zwar keine Münchner, aber doch in mancherlei Beziehung zu ihnen, auch „Italomanen“.

Eine Art Sonderstellung in dem Münchner Bunde haben stets Bodenstedt und Scheffel eingenommen, so unleugbar auch ihre nahe Verwandtschaft mit den Münchnern war. Scheffel habe ich bereits charakterisiert, Bodenstedt war eigentlich nur Formtalent, weswegen er denn auch an jeder größern Aufgabe scheiterte. Auch seine „Lieder des Mirza Schaffy“ verdienen ihren Ruhm nicht, obwohl sie ihrer Zeit schon eine gewisse Bedeutung hatten; liest man sie heute, so erstaunt man über ihre lyrische und geistige Armseligkeit. Immerhin haben sie Munterkeit und Frische, und die sind es gewesen, die ihnen im Bunde mit der Polemik gegen das Pfaffentum und ihrer Predigt heitern Lebensgenusses den großen Leserkreis verschafft haben. Man kann Bodenstedt den Horaz der deutschen Bourgeoisie nennen.

Von den übrigen Münchnern ist zuerst Julius Grosse zu erwähnen. Er hat eine unablässig thätige Phantasie, die fast an die seines Thüringer Landsmanns Otto Ludwig erinnert, und ist darum ein gewaltiger Stofferoberer; das Leben wird ihm zur Dichtung und die Dichtung zum Leben. Geschätzt zu werden verdient namentlich sein lyrisches Talent, das unbedingt echten Schwung und Stimmungsfülle besitzt, doch sind auch einzelne seiner epischen Dichtungen nach Erfindung und Ausführung den besten Werken der Münchner hinzuzuzählen, und seine Dramen haben sicherlich mehr theatralisches Leben und Feuer als die Geibels, Schacks und Heyses. — Hermann Lingg, den Geibel bekanntlich in die Litteratur einführte, geht nicht ganz in den Münchner Schulrahmen, er war ja auch kein Eingewanderter, sondern ein bayrischer Schwabe. Von seinen geschichtlichen Dichtungen, die die Geibels an elementarer Gewalt übertreffen, wie von seiner Lyrik wird manches bleiben. Auf Jungmünchen, die Hopfen und Leuthold, Dahn und Hertz, Wilbrand und Jensen, muß ich in anderem Zusammenhange kommen. Die Eingeborenen Hermann v. Schmid, Karl v. Heigel und H. v. Reder kann man wieder nicht ohne weiteres zur Schule rechnen, wohl aber Redwitz und Roquette und manche andere Dichter, die nie nach München gekommen sind.

Als ihr Verdienst haben die Münchner die Wiedererhebung des Reinmenschlichen zum Gegenstand der Poesie — im Gegensatz zu der Tendenzdichtung des jungen Deutschlands —, die Pflege der Weltlitteratur im Goethischen Sinne (Heyse-Geibel, Spanisches Liederbuch; Geibel-Schack, Romanzero der Spanier und Portugiesen; Geibel-Leuthold, Fünf Bücher französischer Lyrik; Geibel, Klassisches Liederbuch; Heyse, Italienisches Liederbuch, Giusti, Leopardi, Foscolo; Schack, Spanisches Theater, Firdusi u. s. w.; Bodenstedt, Puschkin, Lermontow, Shakespeares Sonette, Hafis u. s. w.) und für einzelne Genossen noch besonders die Ausbildung einer gesunden deutschen Neuromantik auf dem Boden der Germanistik in Anspruch genommen, alles gewiß nicht mit Unrecht. Dabei haben sie aber die tiefern

geistigen Bewegungen ihrer Zeit mit Ausnahme der nationalen im allgemeinen übersehen, die Abgründe der Menschennatur und die sozialen Schäden nicht sehen wollen, bei aller stofflichen Ausbreitung im ganzen mit den überlieferten Formen der klassischen Dichtung gearbeitet. Die Genies ihrer Zeit, Hebbel, Ludwig, auch Wagner blieben ihnen fremd und unheimlich, obwohl Heyse doch Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" gepriesen hat, ihre Poesie war, wenn auch nicht durchweg und namentlich zu Anfange nicht konventionell und akademisch, doch wesentlich eine Poesie des guten Geschmacks und der stilisierten Schönheit. So ist sie in neuerer Zeit fast allgemein als Salonpoesie und Atelierkunst charakterisiert worden, und jedenfalls merkt man fast allen Münchnern an, daß ihnen die Kunst doch eher ein geistreiches Spiel war, das zu Büchern und Gemälden führt, als die oft bittere Notwendigkeit, sich mit der Welt gestaltend auseinanderzusetzen. Aber war auch ihr Talent nicht gemacht, in die Tiefe zu gehen, die Zeitgenossen wollten das gar nicht, sie faßten die Kunst als Schmuck des Lebens, als Erholung von der Arbeit, kurz, als eine recht angenehme Sache auf und verdammten alles, was sie an den bittern Ernst, an die unter der schimmernden Oberfläche verborgenen Abgründe erinnerte. Man kann die Periode vor 1870 recht gut mit der vor der französischen Revolution vergleichen, nur daß das deutsche Bürgertum der Noblesse des ancien régime natürlich im Guten und Bösen nicht gleichkam; aber wie diese die große Revolution nicht sah und an ein anbrechendes goldenes Zeitalter der Freiheit und Humanität glaubte, so erwartete die deutsche Gesellschaft alles Heil von dem bevorstehenden Sieg der liberalen und nationalen Ideen und freute sich, unter den Segnungen der Industrie des bisher in Deutschland üblichen knappen Zuschnitts der Lebensführung endlich ledig, seines Lebens. Noch ruhten die sozialen Fragen im Zeitenschoße, trotzdem daß die Kluft zwischen Besitzenden und Besitzlosen, zwischen Gebildeten und Ungebildeten immer größer wurde, trotz Lassalle, der eben nur eine interessante Erscheinung war; noch waren freilich auch

das neumodische Protzentum und die wilde Genußsucht erst in der Entwickelung, die alte freie humane Bildung hielt noch vor. Es war, wie gesagt, ein schöner Abend der alten deutschen Kultur, ein prächtiger Herbsttag vor Einbruch der Herbststürme, und das damalige deutsche Dichtergeschlecht, eben die Münchner, hat ihn genossen und uns ein Bild von ihm hinterlassen, das uns, die wir in einer viel schwereren Zeit stehen, wohl mit Neid und Wehmut erfüllen kann. Wir sollten aber doch nicht ungerecht darüber werden. Kein Volk, keine Zeit bringt lauter Titanen hervor, und der feingebildete Vertreter einer Bildungskunst, einer Kulturpoesie ist doch auch nicht zu verachten. Damit sollen die Sünden der Münchner, vor allem ihre Furcht vor dem wahrhaft Großen und Bedeutenden, ihr allzu eifriges Streben nach dem Erfolg nicht entschuldigt sein, wir wollen nur nicht vergessen, daß sie die deutsche Dichtung doch im ganzen auf der Höhe der Kultur erhalten haben und Künstler waren. Daß es eine alte, wenn nicht dem Untergang geweihte, doch unzweifelhaft mit neuem Geist zu durchdringende Kultur war, ist nicht ihre Schuld.

Die Neuromantiker.

Oskar Freiherr **von Redwitz-Schmölz**, geb. am 28. Juni 1823 zu Lichtenau in Mittelfranken, Jurist, später kurze Zeit Professor der Aesthetik zu Wien, seit 1872 zu Meran wohnhaft, gest. am 6. Juli 1891 in der Heilanstalt St. Gilgenberg bei Bayreuth, gelangte durch seine der Stimmung der Zeit entgegenkommende epische Dichtung „Amaranth“ (1849) zu ganz unverdientem Rufe. Er hatte nur ein kleines lyrisches Talent, und auch alles, was er später versucht hat, ist im ganzen mißlungen. Für sein „Märchen vom Waldbächlein und Tannenbaum“ (1850) und das Trauerspiel „Sieglinde“ (1853) hat man das stets zugegeben, dagegen von dem Drama „Thomas Morus“ (1856) an einen Aufschwung datiert. Doch was ist sein beliebtestes, oft gespieltes Stück, die „Philippine Welser“ (1859) anders als eine Birch-Pfeifferiade, mit einigem poetischen Sprachschaum aufgestutzt? Spätere Dramen sind „Der Zunftmeister von Nürnberg“ (1860) und „Der Doge von Venedig“ (1863). Der Roman „Hermann Stark“ (1869), der deutsches Leben darstellen wollte und wenigstens bewies, daß sich R. von der katholisierenden Richtung der deutschen Litte-

ratur gelöst hatte, bringt es nirgends zu fester Gestaltung und erinnert an die Marlitt. Nicht besser sind die späteren Romane. Gelobt worden, aus patriotischen Gründen, sind das in Sonetten abgefaßte „Lied vom neuen deutschen Reich" (1871) und die epische Dichtung „Odilo" (1878). Vgl. G 1888, 1. — Ein Redwitz verwandtes Talent, aber viel weniger weichlich war **Otto Roquette**, geb. am 19. April 1824 zu Krotoschin, Posen, gest. als Professor am Polytechnikum zu Darmstadt am 18. März 1896, der mit seinem Jugendwerk „Waldmeisters Brautfahrt" (1851), einer zwar nicht viel bedeutenden, aber doch von glücklicher Frische und Heiterkeit erfüllten episch-lyrischen Dichtung, einen den der „Amaranth" noch übertreffenden Erfolg errang. Der Dichter von „Waldmeisters Brautfahrt" ist R. dann für das deutsche Publikum geblieben, aber es ist gar nicht zu leugnen, daß er über sein Jugendwerk weit hinausgelangt ist und auf dem Gebiete der erzählenden Litteratur und des Dramas manches geleistet hat, was ihm Anspruch auf hohe Achtung verleiht. Ist sein Künstlerroman „Heinrich Falk" (1858) so gut mißlungen wie Redwitz' „Hermann Stark", so sind doch von den poetischen Erzählungen „Hans Heidekuckuck", von den Dramen „König Sebastian" und „Der Feind im Hause" sowie einige Lustspiele, eine gute Anzahl der sehr zahlreichen Novellen und vor allem das dramatische Märchen „Gevatter Tod" (1873) als lebenskräftige Werke, wenn auch nur im Sinne der Münchner Schule, hervorzuheben. Auch die Lyrik Roquettes ist bemerkenswert. Er schrieb sein Leben: „Siebzig Jahre" (1893). Nachgelassene Dichtungen „Von Tage zu Tage", herausg. v. Ludwig Fulda, erschienen 1896. Vgl. WM 80 (L. Geiger). — **Gustav zu Putlitz** (s. o. S. 87) hat bei ähnlicher Begabung eine der Roquettes genau entsprechende Entwickelung durchgemacht, weshalb er hier noch einmal genannt sein mag. — **Adolf Böttger**, geb. am 21. Mai 1815 zu Leipzig, gest. am 16. November 1870 daselbst, vor allem als Übersetzer aus dem Englischen bekannt, hat mehr Beziehungen zu den vormärzlichen Dichtern als die vorgenannten. Sein Frühlingsmärchen „Hyacint und Liliade" (1849) ist noch politisch-ironisierend, erst „Die Pilgerfahrt der Blumengeister" (1852) bewegt sich ganz im Fahrwasser der Neuromantik. Mit seinen späteren deskriptiven Dichtungen („Habana" 1853 u. s. w.) mag man B. den Byronianern zuzählen. Ges. Dichtungen 1864 ff. — Der rheinische Poet **Wolfgang Müller** von Königswinter, geb. am 5. März 1816, gest. im Bad Neuenahr am 29. Juni 1873, kam selbständig durch die Natur seiner Heimat zur Neuromantik, blieb aber auch wesentlich an ihren Äußerlichkeiten haften. Er wurde bekannt durch die „Maikönigin", eine Dorfgeschichte in Versen (1852), gab dann ein Märchen im Stil der Zeit „Prinz Minnewin" (1854) und darauf die deutsche Reitergeschichte „Johann von Werth" (1856) heraus. Seine lyrische Sammlung heißt „Mein Herz ist am Rhein" (1857). Später

hat er „Erzählungen eines rheinischen Chronisten“, die nur stofflich von Wert sind, eine Dichtung „Der Zauberer Merlin“ (1871) und Lustspiele geschrieben, von denen eins „Sie hat ihr Herz entdeckt“ öfter gegeben worden ist. „Dichtungen eines rheinischen Poeten“ 1871—76. Vgl. Joesten, W. M. (1895), UZ IX, 2. — Bedeutender als Müller ist **August Becker,** geb. am 27. April 1828 zu Klingenmünster in der Pfalz, lange Zeit in München lebend, gest. am 23. März 1891 zu Eisenach. Er trat zuerst mit dem lyrisch-epischen Gedicht „Jung Friedel, der Spielmann“ (1854) hervor, das wirklich zu den besten seiner Gattung gehört. Später schrieb er Romane und Novellen, „Des Rabbi Vermächtnis“ (1867) u. s. w., in denen u. a. auch glückliche volkstümliche Wirkungen erreicht sind. — Mit seinen Jugendproduktionen „Dornröschen“ (1851), „König Haralds Totenfeier“ (1852), „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie“ (1853) gehört **Julius Rodenberg,** (Levy aus Rodenberg), geb. am 26. Juni 1831, langjähriger Redakteur der Deutschen Rundschau, dieser Richtung an. Später hat er viele Reiseschilderungen, gute lyrische Gedichte und ein paar große Zeitromane veröffentlicht. Vgl. aus seinen Erinnerungen DR 85 ff. Außerdem NS 58 (L. Ziemssen).

Emanuel Geibel.

Geibels Vater, reformierter Pfarrer zu Lübeck, stammte aus Hanau, seine Mutter hatte französisches Blut in den Adern — das erklärt wohl zum Teil die wenig nordische Art des Dichters. Dieser (Franz Emanuel August) wurde am 17. Oktober 1815 geboren. Er besuchte das Katharineum seiner Vaterstadt und war, Erbe des nicht unbedeutenden väterlichen Talents, schon als Schüler ein fertiger Poet. Eine Jugendliebe zu Cäcilie Wattenbach war von großem Einfluß auf seine Entwickelung. Ostern 1835 bezog Geibel die Universität Bonn, um Theologie und Philologie zu studieren. Die Theologie ließ er nach und nach liegen, es scheint ihm, obwohl er die Alten fleißig traktierte, schon damals das Dichtertum als Beruf vorgeschwebt zu haben. Der Chamisso-Schwab'sche Almanach hatte bereits im Jahrgang für 1834 ein Gedicht von ihm gebracht, in den Jahrgängen für 1836 und 1837 treffen wir ihn dort wieder. Ostern 1836 ging Geibel nach Berlin und setzte seine philologische Studien eifrig fort. Hier entwickelte sich die Freundschaft mit Adolf Friedrich von Schack und Heinrich Kruse, auch lernte Geibel durch Franz Kugler und seinen Schwiegervater Hitzig die Mehrzahl der damaligen Berliner Berühmtheiten, Chamisso, Eichendorff, W. Alexis, kennen und verkehrte auch im Kreise der Bettina. Als sein Lübecker Freund Ernst Curtius 1837 Erzieher in Griechenland wurde, regte sich auch in Geibel die Sehnsucht nach klassischem Boden, und durch Bettinas und v. Savignys Vermittelung erhielt er

wirklich die Hofmeisterstelle bei dem russischen Gesandten Fürsten Katakazy in Athen. Nachdem er die Doktorwürde zu Jena in **absentia** erworben, reiste er im Frühling 1838 über München, Venedig und Triest nach Griechenland. Hier blieb er, nur das erste Jahr Hofmeister, zwei Jahre, im Verkehr hauptsächlich mit Curtius, mit dem er 1839 eine Inselreise im Ägeischen Meer unternahm. A. F. v. Schack traf er hier wieder und lernte zuletzt noch Ottfried Müller kennen, der bald darauf starb. Die Frucht des griechischen Aufenthalts waren die mit Curtius herausgegebenen „Klassischen Studien“, Uebersetzungen griechischer Dichter.

Nach Lübeck zurückgekehrt, wachte Geibel die in fast keinem Dichterleben fehlende schwere Zeit durch, da er „nichts war“ und sich nicht entschließen konnte, eine Stellung anzunehmen: „Die zur Vernunft gekommene Welt braucht keine Lieder, ich kann sie nicht entbehren; sie sind für mich der Himmel, die Luft des Lebens, mein Lenz im Herbst und Winter; ohne sie würde mir der Mai, würde mir selbst die Liebe wertlos sein; lieber sterben als ohne sie leben.“ Nun, im Sommer 1840 erschienen, der Gattin Franz Kuglers gewidmet, Geibels „Gedichte“. Kruse und Schack machten ihn darauf aufmerksam, daß den Gedichten die Originalität fehle, daß sich die Einflüsse fast aller damals beliebten Lyriker in dem Buche kund gäben, und so verhält es sich auch. Geibel hat es übrigens auch selber zugestanden; in seinen Aufzeichnungen aus der Jugendzeit heißt es: „Bekanntwerden mit den Gedichten von Kugler (Skizzenbuch), die mir durch Zufall in die Hände geraten; erst dann mit Wilhelm Müller, Uhland, Heine, zuletzt auch Rückert. Mächtiger Eindruck dieser zeitgenössischen Poesie.“ Die Liste ist nur noch nicht ganz vollständig; erst wenn wir noch Byron, Chamisso und Platen, Eichendorff, Lenau und zuletzt noch Freiligrath (Viktor Hugo), dann selbstverständlich Goethe, das Volkslied und etwa noch Walther von der Vogelweide hinzunehmen, haben wir die Dichter, aus denen der Dichter Geibel (wenn auch im Einzelnen nicht bewußt) schöpfte, beisammen. Für diese ersten Gedichte ist vor allem Heine ausschlaggebend, sein Einfluß begleitet den jüngeren Dichter aber auch später noch. Als Nachahmer darf dieser nicht geradezu bezeichnet werden, er übernahm zwar die Bestandteile seiner Poesie von andern, aber eine bestimmte Auswahl und eine neue Mischung fand immerhin statt. Als reines Formtalent übertraf Geibel dann auch wohl seine Vorgänger. Was ihm fehlte, ist die besondere dichterische Individualität; als Mensch soll er, wie seine Freunde übereinstimmend berichten, ein Charakter gewesen sein, Selbstgefühl besaß er jedenfalls genug. Es ist merkwürdig, daß man schätzbare dichterische Gaben und doch kein spezifisches Talent haben kann. Sich seines Mangels vollständig bewußt geworden ist Geibel kaum je; wie er in seiner Jugendzeit eine unklare Schwärmerei für Venedig und Sevilla hegte, so hatte er später die allerallgemeinste Auffassung vom

Dichterberuf. Im Grunde hat er, könnte man etwas übertreibend sagen, der Poesie sein Leben lang wie ein Primaner gegenübergestanden.

Zunächst hatten die „Gedichte" Geibels keinen Erfolg; der trat erst nach einer geharnischten Rezension Franz Kuglers ein. Auch löste sich in dieser Zeit das Verhältnis Geibels zu Cäcilie Wattenbach, und es starb ihm die Mutter. So kam dem Dichter eine Einladung des Freiherrn Karl von der Malsburg auf sein Schloß Escheberg bei Kassel sehr gelegen. Hier hat er reichlich ein Jahr in glücklicher Stimmung gelebt, die „Volkslieder und Romanzen der Spanier" (1843) verdeutscht und die zweite vermehrte Auflage seiner Gedichte (1843) vorbereitet. Ende 1842 wurde Geibel durch Vermittelung des bekannten Kammerherrn v. Rumohr und des Herrn von Radowitz von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen eine Pension von jährlich 300 Thalern verliehen. Er zog jetzt im Mai 1843 nach St. Goar, wo er mit Freiligrath, dem andern preußischen Stipendiaten unter den jüngeren Dichtern, einen glücklichen Sommer verlebte und sich durch Herweghs Spottgedicht über die Pensionäre wenig anfechten ließ. Indessen ging in Freiligrath gerade während dieses Sommers die politische Umwandlung vor sich, ohne daß dadurch jedoch die Freundschaft der beiden Dichter zerstört worden wäre. Geibel reiste dann von St. Goar nach Weinsberg zu Justinus Kerner und verbrachte den Winter in Stuttgart, wo er mit Cotta in Verbindung trat. Im Februar 1844 kehrte er nach Norddeutschland zurück, zu Ostern erschien seine Friedrich Wilhelm IV. gewidmete Tragödie „König Roderich", die er in seine Gesammelten Werke nicht aufgenommen hat. Bis zum Jahre 1852 hat Geibel sein Wanderdasein noch fortgeführt, freilich mit Lübeck als festem Mittelpunkt: Im Herbst 1844 war er mit Karl Goedecke in Hannover zusammen, dann in Dresden und bei Moritz v. Strachwitz auf seinem schlesischen Gute Peterwitz, 1845 wieder in Hannover; die Winter 1845/46 und 1846/47 verlebte er in Berlin und machte 1847 mit Franz Kugler eine Reise durch Thüringen und Süddeutschland; den Winter 1847/48 verbrachte er in der Heimat, ging 1848 kurz vor dem Ausbruch der Revolution nach Berlin zur Aufführung seines „Meister Andrea" (Die Seelenwanderung) durch Herren der Hofgesellschaft — damals hat er Paul Heyse kennen gelernt —, dann nach Lübeck zurück, wo er von Michaelis 1848 bis Johanni 1849 am Gymnasium unterrichtete; die nächsten Jahre weilte er viel in Bädern, Heringsdorf, Karlsbad, Gastein, die Winter aber verbrachte er in Lübeck. — Das poetische Ergebnis dieser Jahre sind ein für Felix Mendelssohn verfaßter Operntext, „Lorelei", und die „Juniuslieder" (1848). Diese „Juniuslieder" sind nun unzweifelhaft reifer als die ersten Gedichte, insofern sie im allgemeinen männlicher sind. Aber doch ist auch hier keine ausgeprägte dichterische Individualität und lyrisch gewiß kein Fortschritt. Geibel ist als Lyriker über das, was man „beschreibende Gefühlspoesie"

genannt hat, überhaupt nicht hinausgekommen. Die Zeitgedichte dieses Bandes stehen größtenteils unter dem Einfluß Freiligraths und gar Herweghs; auch Kinkel und Strachwitz dürfte man hier wieder finden. Daneben macht sich eine stärkere Hinneigung zu Goethe bemerkbar, die Geibel, in seiner Distichen- und Spruchdichtung zumal, bis zum Alter begleitet hat. Die an die Juniuslieder anzuschließende unvollendete Dichtung „Julian“ (1850) ist ganz von Byron und Puschkin (Eugen Onegin) bestimmt.

Im Frühjahr 1852 erhielt Geibel ganz unerwartet einen Ruf nach München als Honorarprofessor für deutsche Litteratur und Metrik; König Maximilian II. begann mit seinen Berufungen. Der Dichter nahm an und verheiratete sich nun mit Amanda (Ada) Luise Trummer aus Lübeck. Anfang Oktober des Jahres zog er mit seiner jungen Frau in die Isarstadt; 1853 wurde ihm eine Tochter geboren. In demselben Jahre erwirkte er Heyses Berufung nach München („Ew. Majestät, ich bin der untergehende Steuermann, und Paul Heyse ist die aufgehende Sonne.“) Außer zu Heyse stand er zu Riehl in näherem Verhältnis. In der Tafelrunde des Königs war Geibel die Hauptperson; natürlich auch im „Krokodil“. Der Tod seiner Frau, November 1855, brachte des Dichters Existenz wieder ins Schwanken; den Sommer verlebte er, da er nur im Winter zu lesen brauchte, von jetzt an regelmäßig in Lübeck. 1856 erschienen dann seine „Neuen Gedichte“, die man durchweg als die Krone der Geibelschen Poesie bezeichnet. Nun hat die Berührung mit der Geschichte stattgefunden und in der That eine Anzahl schöner Gedichte hervorgebracht. Ein Fortschritt im Lyrischen ist aber nicht vorhanden, im Gegenteil ermangeln die reinlyrischen Gedichte dieser Sammlung der alten Frische, sind stark reflektiv, was schon das Streben Geibels nach immer größerer äußerer Formvollendung, d. h. nach ungewöhnlichen Rythmen und Reimen mit sich bringen mußte. Selbst die unzweifelhaft von echter Empfindung getragenen Tagebuchblättter „Ada“ kommen lyrisch über den alten Eklektizismus nicht hinaus; was volkstümlich klingt, wie die „Lieder zu Volksweisen“ erscheint sogar aus dritter Hand. — Einen ähnlichen Charakter wie die „Neuen Gedichte“ tragen die „Gedichte und Gedenkblätter“ (1864), in denen Geibel schon beginnt, früher zurückgelegte Jugendgedichte, die allerdings den veröffentlichten wenig nachgeben, zu bringen. In den „Erinnerungen aus Griechenland“ kehren selbst noch Heinesche Klänge wieder.

In seiner späteren Münchner Zeit wandte sich Geibels Interesse hauptsächlich dem Drama zu: Er trug sich schon seit seiner Jugendzeit mit einer Albigensertragödie, von der einige Szenen veröffentlicht wurden, mit einem „Heinrich I.“, einem „Alarich und Stilicho“. Fertig wurden nun eine „Brunhild“ und eine „Sophonisbe“. Geibels „Brunhild“

(1857) vernichtet den Nibelungenstoff geradezu, obschon der Dichter die Handlung ins Heidentum zurückverlegt hat. Sie verhält sich zum germanischen Altertum wie die „Andromache" Racines zum griechischen. Aber wie hätte der eklektische Lyriker auch das starre Erz des gewaltigen Stoffes flüssig machen, die gewaltigen Charaktere neu koncipieren sollen! Er konnte nur alles abschwächen und verblässern, was seine Anhänger dann natürlich vermenschlichen nannten. Siegfried ist bei Geibel die völlig inhaltlose Idealgestalt, Hagen hat man nicht mit Unrecht mit einem quiescierten Hofmarschall verglichen, und den beiden Weibern geht alles Dämonische ab. Die dramatische Entwickelung ist ganz die einer gewöhnlichen Hof- und Liebestragödie. Geradezu drollig wirkt es, wenn beim Zank der beiden Königinnen, der in Trimetern behandelt wird, plötzlich gereimte trochäische Verse einsetzen (Brunhild: „Ha, du schweigst? Du zögerst? Rede! Bei der Hölle Pforten, sprich!"). — Die „Sophonisbe" (1864) ist Geibels bestes dramatisches Werk, zwar nichts weniger als dramatisch im höheren Sinne, aber doch eine gute rhetorische Tragödie im Stile der Franzosen. — Der schon genannte Operntext „Lorelei", den nach Mendelssohns Tode Max Bruch 1860 komponierte (Aufführung 1863) ist ohne tiefere Bedeutung, die gewöhnliche äußerlich-romantische Mache. — Recht hübsch ist das zweiaktige Lustspiel „Meister Andrea", obschon der wahre Charakter des lustigen Altflorentiner Schwanks „Der dicke Tischler", nach dem Geibel arbeitete, zu Grunde gerichtet erscheint. — Die gewandten Verse des Einakters „Echtes Gold wird klar im Feuer" ermangeln jeder Eigenart, und von dramatischem Leben ist hier erst recht nicht die Spur. — Daß Geibel vom „Spezifisch-Dramatischen" im Grunde keine Ahnung hatte, beweist unwiderleglich seine „Dramaturgische Epistel". Auch nicht mit einem Wort wird hier angedeutet, daß der Dramatiker etwas Eigenes und Besonderes, von der allgemeinen dichterischen Begabung sich Unterscheidendes mit zu bringen habe, daß die Charaktere das Drama ergeben, daß es eine dramatische Notwendigkeit gibt u. s. w. Das Ganze läuft auf ein Rezept, eine sogenannte Tragödie nach berühmten Mustern anzufertigen, hinaus. „Geibel", berichtet einer seiner Biographen, „war ein großer Bewunderer der französischen Tragödie und der in ihrem Geist verfaßten Trauerspiele von Joh. Elias Schlegel und schien fast zu bedauern, daß wir durch Lessing, Goethe und Schiller auf andere Wege geraten. Mit Geringschätzung sprach er oft über Shakespeares Historien, wenigstens als Dramen; das wären bloß versificierte Chroniken." Merkwürdigerweise empfing er doch von Otto Ludwigs „Maccabäern" einen großen Eindruck — aber Ludwig wurde ja immer von denen als Schild vorgeschoben, denen Hebbel unbequem war. Außerdem existierten auch persönliche Beziehungen. (Vgl. Ludwigs Lob des „Meister Andrea".)

Der Tod König Max von Bayern, am 10. Mai 1864, erschütterte

Geibels Münchner Stellung, die Katastrophe trat aber erst im Oktober 1868 ein, nachdem der Dichter im September den Lübeck besuchenden König Wilhelm von Preußen im Namen seiner Vaterstadt mit einem Gedicht begrüßt hatte: Es wurde ihm die bayrische Pension entzogen. Schon vorher hatte sich, auf ein Immediatgesuch der Fürstin Carolath hin, König Wilhelm entschlossen, Geibel nach Norddeutschland zurückzuziehen, im November erhielt der Dichter eine Pension von 1000 Thalern und wählte nun Lübeck zu seinem dauernden Wohnsitz. 1869 empfing er für seine „Sophonisbe" den Schillerpreis und auch später noch mancherlei Ehrungen; er wurde jetzt allgemein als Herold des Reiches gepriesen. Doch plagte ihn in seinem Alter ein schweres Magenleiden, auch vereinsamte er, nachdem sich seine Tochter 1872 verheiratet hatte, mehr und mehr. Seine letzten Veröffentlichungen sind die „Heroldsrufe" (1871), das „Klassische Liederbuch" (1875) und die „Spätherbstblätter" (1877). In den „Heroldsrufen" stellte Geibel alles zusammen, was er seit den „Sonetten für Schleswig-Holstein" (1846) an nationaler Poesie geschaffen; sie begleiten unsere politische Entwickelung von 1849 bis zum Friedensschluß 1871. Hier war nun Geibels rhetorische Begabung, seine Kunst des Verses an ihrem Platze, und ob es auch einzelne schönere politische Gedichte giebt (beispielsweise die Storms), in der Gesamtheit kommt dieser Geibelschen Sammlung nichts gleich. — In den „Spätherbstblättern" finden sich jene von echter Resignation getragenen lyrischen Gedichte Geibels, die ich für sein Bestes halte. Sonst sieht diese Sammlung wie die früheren aus (richtig finden sich noch „Rattenfängerlieder"), ist nur weniger reich. — Die „Gesammelten Werke" Geibels erschienen 1883/84 in 8 Bänden. Die hier eine eigene Abteilung bildenden „Dichtungen in antiker Form" sind im Ganzen ebensowenig von selbständigem Geiste getragen wie alles andere, aber doch nicht arm an glücklichen Gedankenzeugungen. — Geibel starb am 6. April 1884.

Wie von allen Münchnern kann man auch von Geibel sagen: Sie repräsentieren unsere poetische Kultur, aber haben sie nicht vermehrt, eben weil sie nichts aus Tiefstem und Eigenstem zu geben vermochten. Der Dichter ist wohl (mit Unrecht) als Backfischlyriker verspottet, aber im Ganzen doch stets überschätzt worden, und zwar von allen denen, die ein gemachtes von einem gewordenen Gedichte oder Verse und Gedichte nicht unterscheiden konnten; er hielt sich auch selbst für den größten Lyriker seiner Zeit. Und doch steht er unendlich weit gegen Mörike, Hebbel, Storm, Keller, Kl. Groth, selbst hinter kleineren Lyriken mit eigenem Ton zurück. Denn einen solchen hatte er im Grunde nicht, er war, wie jeder Eklektiker, konventionell, arbeitete immer wieder mit den nämlichen Bildern, gab nirgends bestimmte Anschauung, ja, schlug oft jeder Anschauung ins Gesicht (noch in den „Neuen Gedichten" läßt er das Lied der Nachtigall

„blitzen", natürlich „silbern aus dem tiefsten Dunkeln"). So ist Geibels Kunst wesentlich die Kunst, Worte und Verse zu machen, schöne Worte und schöne Verse, nicht ohne echte Empfindung, aber gerade das vermissen lassend, was das lyrische Gedicht macht, die innere Form, die besondere Individualität. Es ist ein kluges Wort eines anderen Münchners, daß Geibel als Lyriker zu Wagen gefahren, nicht zu Fuß gegangen sei, wie die andern.

Vgl. Goedeke, E. G. (1869), nur Bd. 1, dazu einen Essay NS 1, Scherer, E. G., Rede (1884, zuerst DR 40), Th. Litzmann, E. G., aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern (1887), K. Th. Gaedertz, Geibel-Denkwürdigk. (1886), E. G. (1897); außerdem WM 56 (M. Carrière), NZ 1884 I (Gottschall), DR 39 (Rodenberg), NS 30 (Klaus Groth), G 1869, (Freytag), 1884, 2 (Rob. Waldmüller).

Die Familienpoeten.

Karl (von) **Gerok**, geb. am 30. Januar 1815 zu Vaihingen in Württemberg, gest. als Oberkonsistorialrat, Oberhofprediger und Prälat zu Stuttgart am 14. Januar 1890, begründete seinen Dichterruf durch die „Palmblätter" (1857), denen die Sammlungen „Neue Palmblätter", „Pfingstrosen", „Blumen und Sterne", „Eichenblätter", „Deutsche Ostern" (Zeitgedichte, 1871), „Der letzte Strauß", „Unter dem Abendstern" (1886) folgten. Wesentlich geistlicher Rhetoriker, hat er doch auch schlichte weltliche Lieder. Vgl. s. „Jugenderinnerungen" 1875 u. Gustav Gerok, K. G., ein Lebensbild (1892). — Noch vor ihm war **Julius Sturm** mit den „Frommen Liedern" (1852) hervorgetreten. Er wurde geboren am 21. Juli 1816 zu Köstritz bei Gera und starb als Geh. Kirchenrat am 2. Mai 1896 daselbst. Weniger rhetorisch als Gerok, wird er dafür oftmals geradezu trivial, was bei dem Viertelhundert Sammlungen, die er herausgegeben hat, freilich auch kein Wunder ist. Hübsch sind manche seiner Fabeln. Vgl. Hebbing, J. S. (1896). — **Emil Rittershaus**, geb. am 3. April 1834 zu Barmen, Kaufmann, gest. 1897 daselbst, bildet mit Adolf Schults, Karl Siebel, Friedrich Roeber u. a. die Wupperthaler Dichtergruppe und wurde vor allem durch die „Gartenlaube" als patriotischer Gelegenheitslyriker und als Sänger des Rheines und Weines bekannt. Er ist kaum je über die reine Rhetorik hinausgekommen. Seine ersten „Gedichte" erschienen 1856. Vgl. NS 52 (J. Hey'l). — Auch **Albert Traeger**, geb. am 12. Juni 1830 zu Augsburg, Rechtsanwalt zu Nordhausen und Berlin, freisinniger Parlamentarier, ist durch die „Gartenlaube" bekannt geworden. Schlichter als Rittershaus, zeigt er sich weniger vielseitig und liefert Familienpoesie, der man wohl nicht die Empfindung, aber dafür jeden lyrischen Wert abzusprechen hat. Er hat nur eine Sammlung, „Ge-

dichte" (1858), herausgegeben. — Hübsche Verse ist das Höchste, was man von all diesen Dichtern, vielleicht Gerok ausgenommen, verlangen kann.

Paul Heyse.

„Paul Heyse ist Berliner. Von früh an ist der Dichter unter ästhetischen Eindrücken aufgewachsen; sein Vater selbst war ein feinsinniger und geschmackvoller Gelehrter, und auch sonst traten dem Dichter von Jugend auf vorwiegend ästhetische Eindrücke und Anregungen entgegen. Was in dieser ästhetisch durchwürzten Luft gewonnen und erreicht werden kann, das hat der Dichter sich redlich angeeignet: Feinheit des Geschmacks, Empfänglichkeit der Phantasie und einen regen, fast überregen Eifer zur poetischen Produktion. Das ist etwas, aber bei weitem nicht genug, ja, in seiner Vereinzelung kann und muß es sogar schädlich wirken. Geschmack des Urteils, Eleganz der Form, Geistreichigkeit der Pointen — o ja, das konnten die neuen Athener an der Spree ihrem poetischen Landsmann mit geben: aber das Erbteil einer männlichen und thatkräftigen Gesinnung, ernste und ausdauernde Begeisterung für die großen Schicksale der Menschheit, Vertrauen in die Geschichte und ihre Entwickelungen — das konnten sie ihm nicht mitgeben, weil sie es selbst nicht besaßen. Die ganze ästhetische Liebhaberei, der ganze geistreiche Dilettantismus, der die Berliner „gebildeten" Kreise erfüllt, spiegelt sich in Paul Heyse wieder: es ist Pegasus im Joche, aber leider nicht im Joche des Lebens, das die wahre Kunst nur stärkt und erhebt, sondern in einem Joche aus Rosen und Nachtviolen (!), deren süßer Duft endlich auch die frischeste Kraft betäubt und erschlafft. So viel ist gewiß: auf diesem Wege experimentierender Geistreichigkeit, den Paul Heyse bis jetzt gewandelt ist, kann er wohl ein gepriesener Salondichter werden, aber zum Herzen der Nation gelangt er damit so wenig wie zur Unsterblichkeit."

So schrieb Robert Prutz 1859. Wenn man den zahlreichen Gegnern Heyses unter der jüngeren Generation Glauben schenkte, hätte er damit vollständig Recht behalten. Ein objektiver Beurteiler des Dichters wird jedoch einzuwenden haben, daß Paul Heyse trotz alledem ein Künstler sei, und ein Künstler empfängt nicht bloß von seiner Umgebung, eignet sich nicht bloß an, sondern bringt schon etwas mit. Ich möchte auch die dichterische Begabung Heyse nicht als ein großes rein formales, im übrigen anempfindendes Talent angesehen wissen, er ist unbedingt auch schöpferisch, wenn auch nur auf einem beschränkten Gebiete. Elementare Kraft, also Geniales besitzt er freilich nicht, dafür aber natürlichen Sinn für Schönheit und ungewöhnliche psychologische Feinheit; soweit man mit diesen Eigenschaften kommen kann, ist er gekommen. Alles in allem wird es zutreffen, wenn man ihn den Mendelssohn der deutschen Poesie nennt; nicht bloß

sein Berlinertum (das mit dem heutigen allerdings wenig gemein hat), auch seine halbjüdische Abstammung ergiebt da manche Verwandtschaftsbeziehungen, die durch Lebenslauf und Schaffensart weiterhin nur bestätigt wurden.

Paul Johann Ludwig Heyse wurde am 15. März 1830 zu Berlin geboren. Sein Vater war der bekannte Sprachforscher Universitätsprofessor Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Er besuchte das Friedrich Wilhelms-Gymnasium seiner Vaterstadt, wurde mit 17 Jahren Student und als solcher von Geibel in das Kuglersche Haus eingeführt, wo er Anregung zu kunst- und kulturgeschichtlichen Studien und zu eigener Produktion empfing. Sein erstes Buch, die nach eigener Angabe von Clemens Brentano, aber auch von Eichendorff beeinflußten Märchen „Jungbrunnen“ erschienen bereits 1849, 1850 folgte das unter Shakespeares Einfluß stehende Trauerspiel „Francesca von Rimini“. Der Dichter war inzwischen nach Bonn übergesiedelt, wo er unter Diez ernsthafte romanische Studien trieb. 1852 machte er eine Reise nach Italien, wo er in Rom, Florenz, Modena und Venedig die Bibliotheken durchforschte, und kehrte 1852 nach einem Aufenthalt zu Dürkheim in der Pfalz nach Berlin zurück. In diesen Jahren kamen das Trauerspiel „Meleager“ und die Sammlung epischer Dichtungen „Hermen“ heraus; auch verheiratete sich Heyse jetzt mit der Tochter Kuglers und erhielt auf Geibels Betrieb den Ruf nach München.

Die bisher genannten Werke Heyses sind durchweg als Sturm- und Drangprodukte aufzufassen, die „Francesca“ sowohl, deren Scenen glühender Schuld und reueloser Hingebung den jungen Mann bei den „hochmoralischen“ Kreisen Berlins in Verruf brachten, wie der klassisch-romantische „Meleager“ und einzelne „Hermen“, „Urica“, z. B. in dem die Viktor Hugosche Antithese steckt. Freilich, es war bei den Münchnern, wie gesagt, mehr ein Sturm und Drang der Form wie des Inhalts, ein gut Teil Experimentirerei lief mit unter. Heyse fuhr zunächst fort, epische Dichtungen zu schreiben, so 1856 „Die Braut von Cypern“, die Behandlung eines Volksbuch-Stoffes im Don Juan-Stil, im Grunde ohne eigenes Leben. Dasselbe muß im ganzen auch von dem Märtyrerinnen-Epos „Thekla“ gelten. Die meisten der epischen Dichtungen Heyses sind in den „Gesammelten Novellen in Versen“ (1863, 1870) vereinigt, doch ist auch später noch Einzelnes derart entstanden, wie „Die Madonna im Ölwald“ und „Der Salamander“ (1879). Von Dramen erschienen in den fünfziger Jahren noch „Die Pfälzer in Irland“ und „Die Sabinerinnen“ (1858), die bei einer Münchner Konkurrenz den Preis erhielten. Mehr und mehr aber wandte sich der Dichter der Prosanovelle zu, in der er dann seine Spezialität fand. Es war „L'Arrabiata“ (Novellen 1855, Einzelausgabe 1858), die ihn berühmt machte. Bis 1860 folgten noch zwei weitere Sammlungen, zwischen 1870 und 1880 vier, zwischen 1880 und 1890 sieben, im Ganzen von 1855

bis 1895 zwanzig, denen noch neuere, der Gesamtsammlung nicht angeordnete sich anschließen.

Heyses Novellen sind unzweifelhaft diejenigen seiner dichterischen Leistungen, die am stärksten gewirkt haben und am sichersten auf die Nachwelt gelangen werden. Sie bezeichnen eine Höhe in der Entwicklung der deutschen Novelle. Nicht aus dem vollen Leben geboren wie die Kellers, objektiv wie subjektiv viel beschränkter und ärmer, bilden sie etwa die Ergänzung zu Storms Stimmungsnovellen, sind plastischer, klarer, ja, nüchterner als diese, dafür aber auch vielseitiger, psychologisch reicher und feiner, kurz, moderner. Heyse schafft, ich will nicht sagen, voll bewußt, aber doch bewußter als sonst Dichterart, er ersinnt sich sein Problem nicht gerade, es erwächst ihm auch aus dem Leben, aber er legt es sich jedesmal zurecht und behandelt es dann hübsch kunstgemäß. Nun läßt das die Form der Novelle recht wohl zu, sie hat von ihren Anfängen an etwas wie das Selbstbewußtsein, daß sie Neues bringe und als „Geschichte gut erzählt" zu wirken habe, in sich getragen. Auf beides, auf das möglichst neue Problem und die gute Erzählung, d. h. einen künstlerischen Stil ging denn die Novelle Heyses auch von vornherein aus, und nach beiden Seiten ist sie zu einer bestimmten Vollendung gediehen. Allerdings doch vielfach auf Kosten der Natur und Wahrheit, indem das Problem oftmals gesucht, die Behandlung aber ohne jede echte künstlerische Unmittelbarkeit ist, die, wie sie aus dem Tiefsten des Künstlers hervorgeht, auch beim Leser an den Untergrund der Gefühle rührt und ihn über das bloße Interessiertsein hinwegführt. Immerhin sind die meisten Novellen Heyses keineswegs kühle Verstandsprodukte, sondern von wahrer Empfindung getragen, aus reicher Phantasie gestaltet. Eine ganze Klasse dürfte man geneigt sein, überhaupt gar nicht als Problemnovellen gelten zu lassen, die, in denen südliches oder sonstiges Volksleben behandelt wird — hier scheint es der Dichter nur auf Schönheit, auf Darstellung ungebrochener Naturen und Leidenschaften in farbenvoller Umgebung abgesehen zu haben. Es scheint so, aber auch hier wird man zuletzt doch das Problem finden, ein einfacheres zwar, aber doch womöglich ein neues; die Darstellung des Lebens um des Lebens willen kannte Heyse nicht. So ist denn für seine ganze Novelle der Name Problemnovelle festzuhalten, nur daß man unter Problem nicht gerade etwas Philosophisches, sondern einfach ein ungewöhnliches Verhältnis, dessen vom Dichter zu erwartende „Lösung" den Geist von Anfang bis Ende spannt, zu verstehen hat.

Der Stoffkreis der Heyseschen Novellen ist ungemein weit. Fast alle Teile Italiens und Deutschlands, dazu für die „Troubadournovellen" Südfrankreich geben den Schauplatz ab, und außer in allen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts ist Heyse auch im Mittelalter zuhause. Oft genug steigt er ins Volk hinab, stellt es aber doch kaum „an und für sich" dar, sondern

immer nur sozusagen als „Naturvordergrund" oder in besonders schönen, erotisch angeregten Gattungsvertretern oder endlich in singulärer Verbindung mit den höheren Klassen. Hier hat man denn überhaupt die Hauptschwäche seiner Kunst entdeckt: Wie er das eigentliche Volk nicht kennt (höchstens kennt er durch Beobachtung einzelne Individuen, aber das reicht natürlich nicht), so kennt er, sagt man, auch das wirkliche Leben nicht, seine Novelle stellt Nichtsthuer für Nichtsthuer dar. Es liegt sicher ein gut Teil Wahrheit in dieser Behauptung, Heyses Novelle ist wesentlich erotische und ihre größte Feinheit entwickelt sie, wo sie Seelenzustände und -Konflikte „unbeschäftigter" Angehöriger der höheren Kreise (nicht gerade der höchsten aristokratischen) gestaltet. Aber so sicher es falsch ist, anzunehmen, daß sich „höhere", der Poesie würdige Menschlichkeit nur in jenen Kreisen finde, da sie doch im Gegenteil am ersten bei den ringenden und kämpfenden elementaren Naturen hervortritt, so sicher hat es die Dichtkunst, der nichts Menschliches fremd bleiben soll, doch auch mit den Leiden jener Menschen zu thun, die das Schicksal höher gestellt hat, selbst wenn die Leiden „uns andere" nichts angehen, eine Folge künstlicher Ausnahmezustände sein sollten. Daß aber speziell die erotischen Probleme stets die wichtigste Rolle in der Poesie gespielt haben, ist nicht zu bestreiten, wenn man auch annehmen darf, daß stets ein starker Rückschlag erfolgen muß, sobald die Dichter vergessen haben, daß die Menschheit nicht bloß von der Liebe lebt.

Unter Heyses Novellen die vorzüglichsten, sie charakterisierend, aufzuzählen, muß ich hier unterlassen. Im Ganzen mag er an Hundert geschrieben haben, von denen die italienischen vielleicht die Hälfte ausmachen — hat man doch, im Hinblick auf Heyse hauptsächlich, sogar die besondere Nebengattung der deutschen „italienischen Novelle" schaffen zu müssen geglaubt. Sie war von vornherein die eigentliche „Schönheitsnovelle" Heyses, in der der für die Münchner bezeichnende Kultus der äußeren Schönheit am ausgesprochensten hervortrat; später aber hat der Dichter italienische Menschen und Dinge oft ausgesprochen ironisch behandelt. Von den historischen Novellen Heyses sind die „Troubadournovellen" am bekanntesten geworden; sie verdienen auch in der That Lob, da sie bei aller Feinheit der Entwicklung doch den hier nicht zu entbehrenden chronikalischen Zug der alten Novelle festhalten und den natürlichen Glanz der Stoffe nicht durch moderne Zerfaserei zerstören. Weniger glücklich bewegt sich Heyse auf altdeutschem Boden, für den ist er nicht natürlich genug. Unter den modernen Gesellschaftsnovellen sind neben einer Anzahl von Meisterwerken viele geklügelte und dekadente, die auf gesunde Naturen geradezu abstoßend wirken müssen. Nach und nach hat Heyse, von der modernen Bewegung beeinflußt, selbst naturalistische Stoffe aufgenommen, denen er dann nicht gerecht werden konnte, da ihm die naturalistische Wucht und die Fähigkeit

der minutiösen Wirklichkeitsschilderung fehlt. Wiederum finden sich unter seinen späteren Novellen aber auch ganz konventionelle Sachen, die von weiblichen Durchschnittsbegabungen herrühren könnten. Aus Heyses gesamten Novellen ein paar Bände ganz vortrefflicher Stücke zusammenzustellen hielte nicht schwer, und diese Auswahl würde doch wenig ihresgleichen in unserer Litteratur haben. „L'Arrabiata", „Das Mädchen von Treppi", „Andrea Delfin", „Der Weinhüter von Meran", „Der letzte Centaur", „Die Dichterin von Carcassonne", „Grenzen der Menschheit", „Frau von F.", „Melusine" dürften wohl ziemlich einstimmig mit für diese Auswahl vorgeschlagen werden.

Als im Jahre 1868 Geibel in München sein Gehalt verweigert wurde, verzichtete Paul Heyse auf seine bayrische Pension, behielt aber seinen Wohnsitz in der Isarstadt. Nach 1870 wandte er sich dem Roman zu. Der erste, „Die Kinder der Welt" (1873), ist ein Versuch, einen Zeitroman im großen Stile zu schaffen, und auch eine sittliche That, ein unerschrockenes Glaubensbekenntnis, aber freilich zugleich ein Zeugnis, wie fremd Heyse allezeit dem wirklichen Leben gegenüberstand, und als Kunstwerk verfehlt. Mit lauter Ausnahmefiguren, wie sie etwa in der Novelle den psychologischen Mittelpunkt abgeben können, schafft man keinen Roman, dieser braucht den natürlichen Volksuntergrund und die wirkliche Atmosphäre der Zeit zu lebenswahren Gestalten. — Besser als Heyses Erstlingsroman ist sein zweiter „Im Paradiese" (1876); das Milieu der Kunststadt München war dem Dichter eben vertrauter, hier konnte er auch mit novellistischen Motiven eher auskommen. — So etwas wie eine erweiterte Novelle ist dann auch der dritte Roman „Der Roman der Stiftsdame" (1887), wohl die geschlossenste der Heyseschen Romankompositionen. Völlig verfehlt erscheint dagegen wieder „Der neue Merlin" (1892), in dem Heyse das Schicksal eines idealistischen Dichters unserer Zeit darstellen wollte und nur bewies, daß er dem deutschen Leben seit den „Kindern der Welt" nur noch fremder geworden. Hier macht sich auch jene häßliche Polemik gegen die moderne Litteraturbewegung breit, die man, da Heyse viel angegriffen worden, wohl verstehen, aber ihm nicht verzeihen kann. Da wird gethan, als habe man selber das „Schöne" und „Große" zu jeder Zeit besessen, und als ob die Moderne weiter nichts als ein Abfall davon sei — und dabei bringt man in dem eignen Roman Sachen, die nicht minder häßlich und widerlich sind als vieles bei den extravagantesten Jüngsten. Oder kann man sich etwas Scheußlicheres und außerdem Unnatürlicheres denken als die Vorstellung des „Johannes" im „Merlin", von Geisteskranken für Geisteskranke, wobei der Kopf des Täufers durch eine Tischplatte erscheint? — Wie der „neue Merlin" gegen den Naturalismus, polemisiert der letzte Roman Heyses „Ueber allen Gipfeln" (1895) gegen Nietzsche und die Uebermenschentumsbewegung, die einmal

mit einem „nächtlichen Skandal bierseliger Studenten" verglichen wird. Kleinlicher und äußerlicher kann man sie doch kaum auffassen. Man vergleiche einmal Adolf Wilbrandts „Osterinsel" mit diesem Roman Heyses! Im übrigen ist er wieder eine erweiterte Novelle und trotz seines ziemlich leeren Helden doch natürlicher als seine unmittelbaren Vorgänger.

Von dem Dramatiker Heyse hat das deutsche Volk nie viel wissen wollen, mit Recht. Wie alle Münchner ist Heyse kein geborner Dramatiker; denn der Dramatiker muß eine elementare Natur sein, muß echte Leidenschaft und dabei einen gleichsam metaphysischen Tiefblick haben, und daran gebricht es Heyse. Das schließt nicht aus, daß einzelne seiner Dramen poetisch wertvoll sind, daß der Dichter ein gutes Stück seiner Natur an sie hingegeben hat, wie es denn auch wirklich der Fall ist — eigentliche Dramen sind sie darum doch nicht. Als Heyses bestes dramatisches Werk gilt der „Hadrian" (1865), und er ist in der That eine schöne Dichtung, die, wenn man Goethes „Iphigenie" und „Tasso" als die Blüte des deutschen Dramas auffassen könnte, sicher einen hohen Rang einnähme. Aber sobald man spezifisch-dramatische Ansprüche an das Werk stellt, erscheint es als ein unglückliches Produkt, die Charaktere nicht genug individualisiert, die Motivierung dürftig, die Handlung äußerlich. Ähnliches gilt von allen hohen Dramen Heyses, von denen noch „Alcibiades" (1883) und „Die Weisheit Salomos" (1886), die auch von Ludwig Fulda sein könnte, obschon der Dichter dem König Salomo unzweifelhaft viel von seiner eignen Empfindung verliehen hat, sowie das faustisierende Schauspiel „Die schlimmen Brüder" (1891) genannt seien. Das populärste der Heyseschen Schauspiele ist „Hans Lange" (1866), sicher ein gutes Theaterstück, aber auch nicht mehr, da die Entwicklung des jungen Herzogs, in der der dramatische Schwerpunkt liegen müßte, nur angedeutet wird. Viel schwächer ist „Colberg" (1868), so recht ein eklektisches Stück, aber bei patriotischen Gelegenheiten schon brauchbar. Am allerschwächsten zeigt sich Heyse auf dem Boden des modernen Schauspiels; ein Stück wie „Wahrheit?" (1892) z. B. ist eines wirklichen Dichters geradezu unwürdig.

Nicht zu unterschätzen ist Heyses Lyrik. Sie ist zwar auch nicht elementar, aber doch Ausfluß einer feinen Natur, oft sehr zart und anmutig. Heyses „Gedichte" erschienen 1872, „Neue Gedichte und Jugendlieder" 1897.

Von Heyse bleiben wird, glaube ich, nur eine Auswahl seiner Novellen. Jeden Anspruch darauf, daß er ein großer Poet, ein solcher, der seinem ganzen Volke und allen Zeiten etwas zu sagen gehabt habe, gewesen sei, wird die Litteraturgeschichte bestreiten müssen, aber dafür zugeben, daß er der glänzendste Vertreter der Kulturpoesie seiner Zeit war, Kulturpoesie natürlich in dem engeren Sinne von der Kultur völlig abhängiger, des Elementaren und Volkstümlichen entbehrender Dichtung verstanden.

Vgl. „Die Geschichte des Erstlingswerkes", herausg. von K. E. Franzos

(1894), O. Kraus, Paul Heyses Nov. u. Rom. 1888, die Essays von Brandes (Moderne Geister, 1887), Laura Marholm (Wir Frauen u. unsre Dichter, 1895), WM 53 (O. Brahm), NS 3 (Karl Goedeke), G 1862, 3 H. v. Treitschke), 1881, 2.

Graf Schack und verwandte Talente.

Adolf Friedrich von Schack wurde am 2. August 1815 zu Schwerin geboren, studierte in Bonn, Heidelberg und Berlin die Rechte und arbeitete eine Zeit lang am Kammergerichte zu Berlin. Dann machte er eine große Reise durch Italien und den Orient und hielt sich 1839 und 1840 in Spanien auf, mit Studien für sein grundlegendes Werk „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien" (1845—46) beschäftigt. Nach seiner Rückkehr trat er in den Dienst des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, in dem er bis zum Jahre 1852 blieb. Auch in dieser Zeit kam er wiederholt nach Italien und in den Orient und lebte 1852 und 1854 wieder in Spanien. 1855 ließ er sich, einer Einladung des Königs Max folgend, in München nieder und gründete nach und nach seine berühmte Gemäldegalerie. Italien, Spanien und der Orient sahen ihn noch öfter. 1876 erhob ihn der deutsche Kaiser in den erblichen Grafenstand. Er starb am 14. April 1894 zu Rom und hinterließ seine Galerie dem deutschen Kaiser, der ihr Verbleiben in München verfügte. — Schacks „Gesammelte Werke" erschienen 1883 u. ö. Als Lyriker ist er durchaus Platenide und steht daher an Schwung gegen Geibel zurück, übertrifft ihn aber an Plastik der Form. Als Epiker steht Schack wesentlich unter Byrons Einfluß: Seine Romane in Versen „Durch alle Wetter" (1870) und „Ebenbürtig" (1876) sind vom „Don Juan" bestimmt, das epische Gedicht „Lothar" (1872) kann an die kleineren Epen Byrons, die „Nächte des Orients" (1874) können an „Childe Harold" erinnern. Alle diese Dichtungen, so feine Einzelheiten sie haben, thun doch weiter nichts dar, als daß die Form des modernen subjektiven Epos nur durch eine große, elementare Persönlichkeit ausgefüllt werden kann, und das war der „Weltmann" Schack eben nicht. Schöne Einzelheiten enthält auch Schacks Epos von der Salamisschlacht „Die Plejaden" (1881). Kleinere erzählende Dichtungen sind in den „Episoden" (1869) vereinigt. Von den Dramen Schacks hat keines wahrhaft eigenes Leben. Von großer Bedeutung ist ohne Zweifel des Dichters Uebersetzer- und wissenschaftliche Thätigkeit. Lesenswert ist seine Selbstbiographie „Ein halbes Jahrhundert" (1887). Seine Mäcenatenrolle wird verschieden beurteilt, vergl. die Romane „Hermann Isinger" von Adolf Wilbrandt und „Robert Leichtfuß" von Hans Hopfen. Vgl. über ihn F. W. Rogge (1885), E. Zabel (1875), E. Brenning (1885), UZ 1870 I (A. Moeser), NS 70 (Gottschall), G 1897, 3 (Idea-

lismus und Akademismus). — **Ferdinand Gregorovius** wurde am 19. Januar 1821 zu Neidenburg in Ostpreußen geboren, studierte in Königsberg namentlich Geschichte und lebte von 1852 an in Rom, mit der Abfassung seiner großen „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (1859—1872) beschäftigt. Seit 1874 war München Gregorovius' fester Wohnsitz und hier starb er am 1. Mai 1891. Er gab in seiner Jugend „Polen- und Magyarenlieder" (1849) und einen halbsatirischen Roman „Werdomar und Wladislav, aus der Wüste der Romantik" (1845) heraus, versuchte sich dann mit einem „Tod des Tiberius" (1854) dramatisch, wurde aber als Dichter nur durch die kleine epische Dichtung aus Pompeji „Euphorion" (1858) weiteren Kreisen bekannt, deren Schilderungen vortrefflich sind, während die Geschichte schwach münchnerisch-konventionell ist. Nach seinem Tode veröffentlichte Schack seine „Gedichte" (1892). Vgl. s. „Römischen Tageb." und s. „Briefe an Herrn v. Thiele" (1894), außerdem **WM** 71 (Sigm. Münz), **UZ I** (K. Krumbacher), **DR** 93 (F. X. Kraus), **NS** 23 (J. Althaus). — **Hermann Grimm,** der Sohn Wilhelm Grimms, geb. am 6. Januar 1828 zu Kassel, doch in Berlin groß geworden und seit 1870 ordentlicher Professor der neueren Kunstgeschichte daselbst, steht nach Wesen und Talent Heyse nahe, ist aber preziöser. Außer dramatischen Versuchen veröffentlichte er „Novellen" (1856) und den Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867), der geistige Bedeutung beanspruchen darf, aber mehr seltsam als poetisch wirkt. Vgl. **DR** 94 (W. Bölsche).

Bodenstedt. Grosse.

Friedrich Martin (von) **Bodenstedt** wurde am 22. April 1819 zu Peine im Hannöverschen geboren, sollte Kaufmann werden, bereitete sich aber autodidaktisch zur Universität vor und studierte in Göttingen, München und Berlin namentlich neuere Sprachen. 1840 wurde B. Erzieher im Hause des Fürsten Galitzin zu Moskau, ging 1844 nach Tiflis und kehrte im Winter 1846/47 über Konstantinopel nach Deutschland zurück. Die nächsten Jahre war er hauptsächlich journalistisch thätig, wurde dann 1854 nach München berufen und zum Professor der slawischen Sprachen und Litteratur ernannt. 1867 ging er von München nach Meiningen, um dort das Hoftheater zu leiten, und erhielt den Adel, doch war er nur zwei Jahre Intendant. Seit 1878 in Wiesbaden lebend, starb er am 2. April 1892 daselbst. — Bodenstedt begann mit Übersetzungen aus dem Russischen, dann erschien sein Reisewerk „Tausend und ein Tag im Orient" (1849 bis 1850), in das die „Lieder des Mirza Schaffy" eingefügt waren. 1851 einzeln herausgegeben, erlangten sie bald gewaltigen Erfolg und haben bis Mitte der neunziger Jahre 150 Auflagen erlebt. Wie es möglich war, sie lange für echtorientalische Poesie zu halten, begreift sich

heute schwer, ist doch beispielsweise der Einfluß Heines in einigen Gedichten ganz augenscheinlich. Ueber ihren lyrischen und geistigen Gehalt habe ich mich oben bereits ausgesprochen; Bodenstedt setzte das Gold Goethes, Rückerts, Daumers in Scheidemünze um, und die wurde dann natürlich kurant. Guten Erfolg hatte auch noch „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy. Neues Liederbuch" (1874), dagegen sind die übrigen lyrischen Sammlungen Bodenstedts fast unbekannt geblieben. Seine epische Dichtung „Ada, die Lesghierin" (1853) wird ihrer Schilderungen wegen gerühmt, unter den kleinen „epischen Dichtungen" (1863) ist manches Hübsche. Als Prosaerzähler hat Bodenstedt oft unglaublich flüchtig gearbeitet. Von seinen Dramen gilt „Kaiser Paul" („Theater" 1876) als das bedeutendste, es beweist aber auch nur die Unfähigkeit Bodenstedts einer größeren Aufgabe gerecht zu werden. Lob verdienen fast alle Übersetzungen des Dichters, seine wissenschaftlichen Leistungen aber sind zweifelhafter Natur. Er gab „Erinnerungen aus meinem Leben" heraus (1888). Ges. Schr. (unvollst. 1865—69). Vgl. Stern (Studien).

Julius Waldemar **Grosse,** geb. am 25. April 1828 zu Erfurt, in Magdeburg groß geworden, studierte mit Roquette zusammen in Halle und kam 1852 nach München, um Maler zu werden. Bald wandte er sich jedoch endgültig der Dichtkunst zu und war von 1854 bis 1867 an den dem Münchner Dichterkreise nahestehenden Zeitungen journalistisch thätig. 1870 ward er Generalsekretär der deutschen Schillerstiftung und hat als solcher in Weimar, Dresden, München und wieder in Weimar gelebt. — Hat Bodenstedt den größten Erfolg unter den Münchnern gehabt, so Grosse wohl den geringsten, trotz seiner echten und vielseitigen Begabung. Von seinen Werken verdienen die bisher sehr unterschätzte, der besten der andern Münchner mindestens gleichstehende Lyrik, zuletzt als „Gedichte" von Paul Heyse zusammengestellt (1882), die epischen Dichtungen „Das Mädchen von Capri" (1860) und „Gundel vom Königsee" (1864), sowie noch einige der in den „Erzählenden Dichtungen" (1871—73) gesammelten, die Dramen „Die Ynglinger", „Der letzte Grieche", „Tiberius" (1876)„ endlich der Sang aus unseren Tagen „Das Volkramslied" (1884) und das Mysterium „Fortunat" (1896) Hervorhebung. Das „Volkramslied" zumal muß bis auf weiteres als der gelungenste Versuch, die neuere deutsche Entwicklung episch-lyrisch darzustellen, bezeichnet werden; hier hat sich Grosses Phantasie und schwungvolle Natur in voller Stärke ausgeben können. Seine überaus zahlreichen Romane und Novellen sind sehr ungleich; am charakteristischsten ist vielleicht „Der getreue Eckart" (1885). Grosses Lebenserinnerungen „Ursachen und Wirkungen" (1896) sind eine der fesselndsten deutschen Selbstbiographien neuerer Zeit. Vgl. dazu in NS 51 „Litterarische Ursachen und Wirkungen", ferner WM 1898 (A. Bartels), UZ 1890 I (A. Fleischmann).

Hermann Lingg und die eingebornen Bayern.

Hermann Lingg wurde am 22. Januar 1820 zu Lindau am Bodensee geboren, studierte Medizin und wurde Arzt in der bayrischen Armee. Im Jahre 1851 ließ er sich pensionieren und lebte seitdem in München. Nach dem Erscheinen seiner von Geibel eingeführten ersten Gedichtsammlung 1854 verlieh ihm König Max ein Jahrgehalt. — Auf einer Anzahl sehr bekannt gewordener namentlich historischer Stücke aus Linggs „Gedichten" beruht noch heute sein Ruhm und mit Recht: Weder Geibel noch Freiligrath hat die Größe der Anschauung und die Unmittelbarkeit Linggs in geschichtliche Stoffe behandelnden Gedichten zu erreichen vermocht, das Beste von ihm ist fast unvergleichlich. Aber neben dem Hervorragenden findet sich schon in der ersten Sammlung auch vieles Schwache, Stücke, in denen ein bißhen Farbe und origineller Rhythmus historischen Gehalt ausschöpfen sollen. Wie seine historischen Dichtungen haben auch die lyrischen Gedichte Linggs Eigenes und Unmittelbares, obschon man sich hier an Lenau erinnert fühlt, doch auch sie sind sehr ungleich, oft sehr nüchtern. Eine sorgfältige Auswahl aus allen Sammlungen Linggs — der Gedichte 2. Band folgte 1868, der 3. Band 1870, 1876 erschienen die „Schlußsteine", 1885 „Lyrisches" (Neue Gedichte), 1889 die „Jahresringe" — würde aber jedenfalls einen vortrefflichen Band ergeben. Für sein Hauptwerk hat Lingg selbst stets sein Epos „Die Völkerwanderung" (1865—68) erklärt, aber die Kritik hat davon stets nur einzelne großartige Partien gelten lassen wollen. Man mag bei seiner Beurteilung immerhin Camoens „Lusiaden" heranziehen. Die kleinen epischen Dichtungen „Dunkle Gewalten" (1872) sind von keiner besonderen Bedeutung, ebensowenig seine Dramen, wenn sie auch hier und da eine packende Szene haben. Dagegen soll man Linggs Novellen, namentlich die „Byzantinischen Novellen" (1881) nicht unterschätzen: sie sind gute Novellen im alten Sinn. Alles in allem ist Lingg Münchner Dichter d. h. Eklektiker und Bildungspoet, aber dabei doch eine besonders geartete Persönlichkeit mit manchen der Schule widersprechenden Neigungen, kräftiger und herber. Vgl. „Die Gesch. des Erstlingsw." h. v. Franzos (1894), NS 42 (W. Bormann).

Hermann Theodor (von) **Schmid**, geboren am 13. März 1815 zu Weizenkirchen in Österreich, war bis 1850 Stadtgerichts-Assessor in München, wurde aus politischen Gründen in den Ruhestand versetzt und lebte dann als Schriftsteller, bis er die Leitung des Münchner „Volks- und Aktientheaters" übernahm. 1876 durch Verleihung des Kronenordens in den persönlichen Adelsstand erhoben, starb er am 19. Oktober 1880. Seinen Ruhm verdankte Schmid seinen zahlreichen durch die „Gartenlaube" veröffentlichten oberbayrischen Dorfgeschichten, die für ihre Zeit ganz ver-

dienstlich waren, uns heute aber stark konventionell anmuten. Bedeutender sind seine größeren historischen Romane, beispielsweise „Der Kanzler von Tirol" (1862). Schmid hatte übrigens als Jambendramatiker in den vierziger Jahren begonnen und wandte sich in späterer Zeit dem bayrischen Volksstück zu. Ges. Schriften 1873—84. — Auch **Karl** (von) **Heigel,** geb. am 25. März 1835 zu München, von 1865 – 1875 Redakteur des „Bazar" in Berlin, dann wieder in München und jetzt in Riva am Gardasee lebend, wurde weiteren Kreisen zuerst durch Erzählungen in der Gartenlaube bekannt. Diese und spätere Novellen übertreffen den belletristischen Durchschnitt unbedingt. Auch als Dramatiker trat Heigel auf und gehörte unter die Privatdramatiker Ludwigs II. Mit dem Roman „Der Weg zum Himmel" (1887) wandte er sich dann der modernen realistischen Litteratur zu uud hat seitdem noch eine ganze Anzahl größerer Werke, u. a. „Baronin Müller" (1893), veröffentlicht. — **Heinrich von Reder,** geb. am 19. März 1824 zu Melrichstadt in Franken, bayrischer Offizier und als Oberst 1871 aus dem aktiven Dienst geschieden, hat dem Münchner Dichterkreis von vornherein angehört, ist aber erst durch die Jüngsten bekannt geworden, denen er als Naturschilderer („Federzeichnungen aus Wald und Hochland", „Lyrisches Skizzenbuch" 1893) nahesteht.

---

6. Die Frühdecadence.

Man hat, soviel ich weiß, noch nie versucht, die politischen und litterarischen Blütezeiten genauer auf ihre Dauer zu bestimmen, es ist auch nicht so leicht, da die Dinge in stetem Fluß sind, und man leider nicht, was das bequemste wäre, das Leben und Schaffen eines großen Mannes in seiner Gesamtheit in eine solche Blütezeit hineinziehen kann, vielmehr gewöhnlich nur die eine Periode seines Lebens, in der er wirklich von seiner Zeit getragen wurde und von mehr oder weniger glücklichen Genossen umgeben war, die gleich ihm das Höchste erstrebten. Nehmen wir z. B. unsere klassische Periode, so wäre es doch sicher falsch, die ganze Zeit vom Erscheinen des „Götz" (1773) bis zu dem des zweiten Teiles des „Faust" nach Goethes Tod als eine einzige Blüteperiode deutscher Dichtung aufzufassen, wohl aber

kann man die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, in denen Klopstocks „Messias" vollendet wurde, seine Oden, Lessings beste Dramen, Goethes Jugendwerke, Bürgers erste Gedichte und die besten Werke der anderen Hainbund- und Sturm- und Drangdichter hervortraten, und das Jahrzehnt des Zusammenwirkens Goethes mit Schiller, das auch die erste Blüte der Romantik zeitigte, trotz der Unverschämtheiten Friedrich Schlegels und einiger romantischen Weiber gegen Schiller, trotz Kotzebue und Cramer und Spieß als Höhen unserer Dichtung ansehen. Zehn, fünfzehn Jahre allseitiger bedeutender Produktion sagen schon in einer Litteratur etwas, ebenso wie sie als Glanzperiode eines Reiches etwas sagen, und so darf man sich denn nicht wundern, daß der Aufschwung, den die deutsche Dichtung im Anfang der fünfziger Jahre genommen hatte, um die Mitte der sechziger Jahre zu Ende ging. Da waren Hebbel und Ludwig bereits gestorben, Gottfried Keller als Stadtschreiber von Zürich vorläufig verstummt, und nach einigen Jahren stob der Münchener Kreis infolge weniger der Ereignisse von 1866 als des Todes König Maximilans II. auseinander. Doch blieb etwas wie ein Jungmünchen bestehen, und gerade in diesem kam, obwohl die alte klassische Tradition erhalten blieb, etwas neues zur Erscheinung, das man als Decadence bezeichnen muß.

Das ehrliche deutsche Wort für Decadence ist Verfall, und ich würde es gern gebrauchen, wenn es eben nicht zu ehrlich wäre und den „interessanten" Geruch des Faulen, Stickigen, Parfümierten entbehrte. Eine treffliche Charakteristik des Decadenten, des Verfallzeitlers hat Wilhelm Weigand gegeben: „Der moderne Mensch, der an der Vergangenheit leidet, empfindet seine eigene Entwickelung gar zu oft als Krankheit, und außerdem besitzt er in den meisten Fällen auch noch den Stolz des Leidenden, der sein Übel als Auszeichnung betrachtet und die geistigen Mittel, die ihm vielleicht über die schlechteste Zeit des Unbehagens hinweggeholfen haben, als Heilmittel anpreist, nicht immer in bescheidener Weise. Überall, wohin ein solcher Leidender seine Blicke richtet, sieht er die Dinge in

ewigem Fluß, in ewigem Werden. Die historische Kritik hat seinen Glauben an die Ewigkeit jener Denkmäler, denen ganze Geschlechter gesteigerte Verehrung weihten, zerstört oder geschwächt. Im Besitz der vielgepriesenen historischen Bildung sieht er sie plötzlich als einfache Dokumente ihrer Zeit vor seinen Augen stehen, während er mit allen Kräften der Seele darnach strebt, seinem eignen Leben Ausdruck oder die Weihe der Schönheit zu verleihen. Seine verehrende Bewunderung der hohen Denkmäler einer kräftigen Vergangenheit schwindet um so sicherer, je rascher die schaffenden Kräfte, Gemüt und Phantasie in ihm erkalten, um dem zersetzenden Geiste die Herrschaft zu lassen. So wird er denn allmählich geneigt sein, jene schillernden Erzeugnisse des Tages, die seine eigenen Neigungen rechtfertigen und seine Leiden beschönigen, als Werke von Bedeutung anzusehen und anzupreisen." An einer anderen Stelle schreibt er: „Der Verfallzeitler versteht es, seine Willensschwäche auf die geistreichste Weise zu verhüllen; er versucht es nicht einmal zu wollen; er ist im höchsten Grade wählerisch in seinen Geistesgenüssen und genießt zuletzt nur solche Werke, die schon Erzeugnisse eines Ausnahmezustandes sind, einer herbstlich reifen Weltanschauung, eines Blickes für die Scheidegrenze zwischen beginnender Fäulnis und strotzender Gesundheit. Er liebt die Werke, in denen die mannichfaltigsten Säfte und Düfte vermengt sind, die das Nahe und Ferne verschmelzen; er liebt vor allem die Kontraste gewaltsamer Art: das Naiv-Unschuldige wie der Lüstling, den nur die knospende Schönheit noch reizen kann; das Künstlich-Natürliche neben dem Brutalen, das die Nerven zu zerreißen droht. Es liegt etwas Teuflisches in seinem Verneinen des Schaffens, in seinem ironischen Einsamkeitsgefühl des Verbannten, der auf kein Verständnis hoffen kann noch hoffen will. Die Schönheit reizt ihn nicht zum Zeugen, sie wirkt als Narkose." Nun, das ist Decadence in ausgeprägter Form. In ihren Anfängen und bei gewöhnlicheren Naturen zeigt sie sich doch anders. Für uns handelt es sich darum, die Kennzeichen ihres Auftretens in der Litteratur zu entdecken, und

die sind nicht schwer zu finden. Wenn die Dichter und Schriftsteller die einfachen, natürlichen und gesunden Verhältnisse nicht mehr sehen können, dagegen jeden faulen Fleck entdecken, ihn für interessant erklären und mit geheimer Lust und leisem Grauen beleuchten, wenn sie vor allem das Gleißende und Lockende der Sünde sehen und mit ihr spielen und tändeln, ja sie mit einer Glorie umkleiden, wenn sie die Schäden des Volkskörpers, die Schwächen der Zeit nicht mehr energisch anzugreifen wagen, höchstens darüber jammern, oft eine gewisse Freude daran haben, wenn sie sich selbst endlich nicht mehr schlicht und wahrhaft zu geben verstehen, zu posieren und zu künsteln anfangen, die reinen Kunstformen verderben, überall nur den „Effekt" sehen, und um ihn zu erreichen die raffiniertesten Mittel wählen, dann ist die Decadence da, aber in der Regel merkt man sie nicht gleich, weder im Leben noch in seinem Spiegelbilde, der Litteratur. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß die Decadence in Deutschland schon vor 1870 begonnen hat und nun schon ein Menschenalter hindurch anhält.

Decadence in Deutschland vor 1870? Ich weiß wohl, man liebt es, das Deutschland vor dem großen Kriege als durchaus tugendhaft und sittenrein hinzustellen und dadurch den Sieg über das verfaulte Frankreich des zweiten Kaiserreichs zu erklären; auch leugne ich selbstverständlich nicht, daß die Volkskraft in unserm Vaterlande unversehrter war als jenseits des Rheines. Aber die Kennzeichen des beginnenden Verfalls sind bei uns vor 1870 so gut zu erkennen wie in den übrigen europäischen Kulturländern. Die schöne Abendröte des alten Deutschlands ging eben in den sechziger Jahren zu Ende, die Folgen des Kapitalismus, den ich übrigens nicht für alles verantwortlich mache, zeigten sich in der zunehmenden Genußsucht und der materialistischen Lebensanschauung, die in den Werken der Moleschott, Vogt und Büchner ihre wissenschaftliche Begründung erhalten hatte und immer tiefer ins Volk eindrang, während sich die Gebildeten mehr und mehr der Philosophie Schopenhauers zuwandten. Alle Schäden, die die übermäßige

Ausdehnung der Industrie und das Anwachsen der Großstädte zur Folge haben, traten damals zuerst hervor, mit ihnen kam die Sozialdemokratie. Will man die Tugend der Deutschen vor 1870 dennoch verteidigen, so erinnere ich nur an die damals noch auf deutschem Boden vorhandnen Spielhöllen, in denen sich die Verkommenheit ganz Europas zusammenfand, die aber bei uns nicht bloß geduldet wurden, sondern in breiten Kreisen einen Halt fanden, freilich auch heftige Opposition, die in Fr. Th. Vischers „Epigrammen aus Baden-Baden" wohl ihre klassische Form erhielt. Angesteckt waren wir auf alle Fälle, und angesteckt zeigt sich auch die deutsche Litteratur jener Zeit, die ich darum als die der Frühdecadence bezeichne. Bald mit dieser, bald mit jener Zeitströmung im Bunde, setzt sich dann die Decadence nach dem Kriege fort und erreicht um 1880 ihren Höhepunkt. Jener Hochdecadence folgt dann in unsern Tagen die Spätdecadence. Man wird sehen, daß die folgerechte Anwendung des Begriffs auf die Litteratur des verflossenen Menschenalters manches ins rechte Licht stellt und erklärt, vor allem die Übersicht erleichtert.

Auch die Decadence hat ihre Wurzeln in früherer Zeit, plötzlich tritt in der Litteratur nie etwas auf, Übergänge sind immer da. Oder ist Adalbert Brachvogels „Narciß", der 1857 erschien und den größten Erfolg hatte, nicht ein echtes Decadencewerk? Hebbel wußte wohl, was er that, als er sich mit Ekel von dem Stück abwandte. Brachvogel versuchte dann mit dem „Adalbert vom Babenberge" eine gesündere Bahn einzuschlagen, aber der Erfolg blieb bezeichnenderweise aus. Er hat darauf sein starkes Talent durch Vielproduktion verroht und verflacht, so daß man Bedenken trägt, ihm eine bedeutendere Stellung in der Litteraturgeschichte zuzuweisen, aber als Vorläufer-Typus des Decadencedichters kann er immerhin gelten.

Starke Decadence-Elemente weist auch Friedrich Spielhagen auf, der, wie oben erwähnt, unzweifelhaft noch mit dem jungen Deutschland zusammenhängt und um 1860 mit seinen „Problematischen Naturen" hervortrat. Man hebt immer gern

hervor, daß er ein unendlich viel temperamentvollerer Dichter sei als der Begründer des Zeitromans, Gutzkow, man weist auf seine unzweifelhaft echte liberale Begeisterung hin (die dem Dichter später freilich sehr gefährlich wurde, als sie von der Berliner Fortschrittspartei nicht loskonnte) — es ist auch zuzugeben, daß seine Zeitbilder nicht ohne einige Wurzeln in der Wirklichkeit und zum Teil poetisch sind; aber das hindert nicht, die Decadence zu erkennen, die sich vor allem darin zeigt, daß die interessanten Helden der Spielhagenschen Romane im Grunde doch alle Libertiner sind, und daß der Dichter stark auf Sensation arbeitet. Spielhagen hat gegen die Strömung nach abwärts gekämpft, wie vor allem sein Roman „Hammer und Amboß" erweist, aber in allen seinen Werken ist ein etwas, das nichts weniger als frisch und erquickend wirkt, und das sicher nicht bloß aus dem Stoff, sondern aus der Seele des Dichters kommt. Er hat auch künstlerisch keine Fortschritte gemacht, man darf vielleicht sagen, an ihm hat sich die zugleich überreizende und abstumpfende Macht der Großstadt-Atmosphäre in unheilvoller Weise bethätigt.

Ausgesprochner Decadencedichter ist dann Robert Hamerling trotz all seines schönseligen Idealismus, der ihn zu den Münchnern in Verwandtschaft bringt. Über die Bedeutung Hamerlings ist viel hin- und hergestritten worden; ohne Zweifel hat Hamerling große Eigenschaften, etwas Schillerisch-Schwungvolles, so daß man, zumal da er ein Vorkämpfer des Deutschtums in Österreich war, wohl begreift, weshalb ihn seine Landsleute so hoch halten. Aber er hat mit seinen beiden Hauptwerken, dem „Ahasver" (1866) und dem „König von Sion" (1869) sicherlich Hauptwerke der deutschen Frühdecadence geschaffen, Werke, in denen die farbig-üppige, leidenschaftlich-glühende Schilderung unzweifelhaft das Gestaltete überwiegt, und die man nicht mit Unrecht mit Makarts gleichzeitigen Bildern vergleicht. Man könnte vielleicht den Versuch machen, die Decadence des Dichters und des Malers aus den österreichischen Verhältnissen zu erklären, aber für die Kunst giebt

es die schwarzgelben Grenzpfähle im allgemeinen nicht, und im übrigen blieben ja die Erfolge der beiden Künstler nicht auf Österreich beschränkt.

So ereilte denn auch die Münchner das Schicksal. Der einzige von ihnen, der nie der Decadence verfallen ist, ist Geibel, Paul Heyse dagegen entging ihr nicht. Durchaus Decadencedichter sind die Jungmünchner, an der Spitze Hans Hopfen. Schon die Lyrik, namentlich die erotische, dieses Dichters der mächtigen Sendlinger Bauernschlacht verrät die Decadence, in noch höherm Grade thun es seine Romane, die seit 1863 erschienen. Bezeichnenderweise heißt der zweite, 1867 herausgekommene „Verdorben zu Paris“ — man darf einen unmittelbaren Einfluß der französischen Litteratur des zweiten Kaiserreichs auf Hopfen annehmen, er hielt sich auch eine Zeit lang in Paris auf. Der Dichter schuf ungefähr bis zur Höhe der deutschen Decadence in gleichem Geiste fort, so ist noch sein 1879 erschienener Roman „Die Heirat des Herrn von Waldenburg“ höchst bedenklich; dann gesundete er allmählich. Nicht bloß Decadencedichter, sondern auch Decadencemensch war der Schweizer Heinrich Leuthold, das enfant terrible des Münchner Kreises. Er vertritt zunächst — bei allem Talent — den Untergang des Münchner Klassizismus im leeren Formenkultus, und zugleich ist ihm die für alle Decadencedichter bezeichnende „Wut auf Farbe“ eigen, wie er denn zu seiner Rhapsodie „Hannibal“ bezeichnenderweise durch Flauberts „Salambo“ angeregt wurde. Adolf Wilbrandts Decadenceperiode fällt namentlich in die siebziger Jahre, ebenso die Wilhelm Jensens, der von Storm ausging, doch sehr bald von dem Zuge der Zeit erfaßt wurde, freilich ein so kräftiges Talent ist, daß er sich immer einmal wieder freimachen konnte. Am freiesten vom Verfall erhielten sich von den jüngeren Münchnern wohl Wilhelm Hertz, der Dichter des lange nicht genug geschätzten „Bruder Rausch“, und Felix Dahn, vielleicht, weil ihre Stoffwelt in der Vergangenheit lag, doch wird man in „Sind Götter?“ und auch im „Kampf um Rom“ die Decadence schwerlich verkennen.

Der charakteristischste Decadencepoet vor 1870 aber ist Eduard Grisebach, der „neue Tanhäuser“, dessen Sammlung 1869 erschien. Mit welcher Sorgfalt man oft Litteraturgeschichte schreibt, beweist der Umstand, daß man sie als Spiegelbild sowohl des wilden Genußtaumels, wie der ihm folgenden pessimistischen Katerstimmung der — Gründerperiode hinstellte. Grisebachs Decadencelyrik steht übrigens nicht allein, 1868 bereits waren die „Lieder einer Verlorenen“ der Wienerin Ada Christen erschienen, ebenso die ersten Gedichte von Emil Claar, und wer die Gedichtbücher jener Zeit genauer durchforscht, wird sicherlich noch mehr Vertreter einer stark parfümierten Decadencelyrik finden. Ihr Gipfel war in den siebziger Jahren Prinz Emil Schönaich-Carolath.

Auch die beiden Vertreter der schlüpfrigsten Unterhaltungslitteratur unserer Zeit, die man zum Teil ruhig mit der frivolen französischen Litteratur vor der Revolution vergleichen kann, Sacher-Masoch und Emile Mario Vacano traten noch vor 1870 auf. Es ist bezeichnend, daß beide aus den östlichen Ländern stammten. Vacano scheint in seiner Jugend in den Händen von „Geschäftsleuten“ gewesen zu sein, die ihn in Sinnlichkeit „machen“ ließen, Sacher-Masoch wäre eher selbst verantwortlich und bei seinem bedeutenden Talent als das verlottertste Subjekt der deutschen Litteratur zu betrachten, wenn man nicht fast gezwungen wäre, eine Art erotischen Wahnsinns bei ihm anzunehmen.

Nimmt man zu den geschilderten Erscheinungen nun noch den in den sechziger Jahren zuerst aufgeführten „Tristan“ Wagners, sicher ein großartiges Decadencewerk, und die Operetten Offenbachs, die schon vor 1870 nach Deutschland eingeführt wurden, so hat man das Bild der deutschen Frühdecadence so ziemlich zusammen. Doch wollen wir nicht vergessen, daß wir namentlich dank den Bemühungen Heinrich Laubes auch die moderne französische Sittenkomödie vor 1870 bereits ganz gut kennen lernten, und daß sich der Pariser Feuilletonismus schon damals in Wien und Berlin einbürgerte.

Schon erfreute sich Paul Lindau eines gewissen Ansehens! Wenn ich endlich noch hinzufüge, daß die Marlitt schon vor 1870 berühmt, also die Herrschaft auf dem Gebiet des Unterhaltungsromans vom Mann auf die Frau übergegangen war, so wird wohl nicht gut mehr zu bestreiten sein, daß sich unser Vaterland seit der Mitte der sechziger Jahre in unaufhaltsam scheinendem Niedergang befand.

Albert Emil Brachvogel.

Albert Emil Brachvogel wurde am 29. April 1824 zu Breslau als Sohn eines Kaufmanns geboren. Sein Vater starb früh, er selber war von Jugend auf kränklich, besuchte aber doch die Realschule und das Magdalenen-Gymnasium seiner Vaterstadt. Da er sich weigerte, wie seine Mutter wünschte, Theologie zu studieren, man seiner Neigung zur Bühne aber nicht nachgeben wollte, wurde er zu einem Modelleur in die Lehre geschickt und trat dann in ein Bildhauer-Atelier ein. Nach dem Tode seiner Mutter, 1845, ging er dann doch noch zur Bühne, mißfiel aber bei seinem ersten Auftreten und lebte nun in Breslau den Studien. 1848 verheiratete er sich in Berlin und wohnte darauf mehrere Jahre in einem schlesischen Gebirgsdorfe, sich schriftstellerisch beschäftigend. Der Verlust seines Vermögens zwang ihn 1854 die Stelle eines Sekretärs beim Krollschen Theater anzunehmen, später war er beim Wolff'schen Telegraphen-Bureau thätig. Nach dem Erfolg seines „Narciß" widmete er sich dann ganz der Schriftstellerei, vorübergehend in Eisenach und Weißenfels, seit 1871 dauernd in Berlin lebend, wo er, in Lichterfelde, am 27. November 1878 starb.

Brachvogels „Narciß" (1857) ist bekanntlich nach Diderots Dialog „Rameaus Neffe" gearbeitet, aber der ursprüngliche Stoff durch eine Reihe sensationeller Erfindungen und Effekte bereichert. Alles in allem ist er in dem rein äußerlichen historischen Stil Scribes, der damals beliebt war, gehalten, doch hat auch die deutsche Kraftdramatik einen Einfluß darauf geübt. „Grabbe leistete in seinem Mohren Berdon, dem „Gift abgekitzelt" wird, schon recht Erkleckliches, aber diese seine Exposition des Herzogs Gothland steht gegen die Katastrophe des Narciß, der am Anblick seines Weibes stirbt, so weit zurück, wie der plumpe sich selbst verratende Arsenik gegen den feinen, rasch entschlüpfenden und nicht einmal mehr vor dem Chemiker zitternden Strychnin. Auch haben die tollen Greuel der Grabbeschen Erstlingsproduktion doch wenigstens in der unerheuchelten, erschreckend wahren subjektiven Verzweiflung des Dichters einen Schatten von sittlichem Widerhall, während der Verfasser des Narciß mit Behagen in seiner Welt der Fäulnis und Verwesung herumzuspazieren scheint." (Hebbel. Vgl.

auch Ludwigs Charakteristik, dem das Stück als theatralische Leistung beinahe imponiert.) Die Rolle des Narciß blieb jahrzehntelang ein Paraderoß der Virtuosen. Viel weniger Glück machte der „Adalbert vom Babenberge" (1858). „Hier weht uns ein frischer, gesunder Hauch entgegen, hier haben wir es mit berechtigten Konflikten zu thun, für welche die ethische Lösung mindestens redlich gesucht wird." Aber Brachvogel schritt nicht auf diesem Wege fort, sondern kehrte zur äußeren Theatralik („Der Sohn des Wucherers" 1864, „Die Harfenschule" 1874 2c.) zurück. Seine Hauptthätigkeit galt übrigens seit 1860 dem Roman, nachdem er schon 1858 mit seinem „Friedemann Bach" auf diesem Gebiete den Anfang gemacht hatte. Die zahlreichen hierher gehörigen Werke anzuführen, hat keinen Zweck, sie sind fast alle auf rein äußere Spannung gearbeitet. „Ges. Romane, Nov. und Dramen", herausg. v. Max Ring, 1879—83. Vgl. UZ XV, 2 (Gottschall).

Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen wurde am 24. Februar 1829 zu Magdeburg als Sohn eines Regierungs-Baurats geboren, verlebte aber seine Jugend in Stralsund und wurde an der Ostsee völlig heimisch. Er besuchte das Gymnasium in Stralsund und bezog im Herbst 1847 die Universität Berlin, um die Rechte zu studieren, ging aber bald zur Philologie über. Die Revolutionsjahre 1848 und 1849 verlebte er in Bonn, kehrte dann nach Berlin zurück und vollendete seine Studien in Greifswald. Seit 1854 hielt er sich in Leipzig auf, um sich auf die akademische Laufbahn vorzubereiten, und erteilte inzwischen an einem Gymnasium Unterricht, übersetzte auch aus dem Englischen. Allmählich ging er zu eigener Produktion über, 1857 erschienen seine ersten Novellen, und 1861 der Roman „Problematische Naturen". Vom Jahre 1860 an lebte Spielhagen als Redakteur des Feuilletons der „Zeitung für Norddeutschland" in Hannover und verheiratete sich hier, 1862 übersiedelte er nach Berlin, um die „Deutsche Wochenschrift" zu redigieren, aus der dann die „Deutsche Romanzeitung" entstand. Doch gab er die Redaktionsthätigkeit bald auf, nur noch einmal wieder, von 1878 bis 1884, zeichnete er als Herausgeber der Westermannschen Illustrierten Monatshefte. Berlin ist Spielhagens Wohnsitz geblieben, mit Berlin ist er nach und nach völlig verwachsen, so daß man ihn vielleicht als den ersten der deutschen Großstadtdichter bezeichnen darf.

Die dichterische Entwicklung Spielhagens hängt unbedingt mit dem jungen Deutschland von 1830 zusammen, es ist sehr vieles von diesem in dem jüngeren Dichter wieder lebendig geworden. Auch bei ihm herrscht das Salonheldentum vor, auch er liebt die geistreichen Diskussionen und die sinnliche Atmosphäre. Doch ist er freilich den meisten Jungdeutschen an gestaltender Kraft überlegen; auch haben natürlich die Erfahrungen des Jahres

1848 und der Reaktionszeit wie die Wendung der Litteratur zum Realismus seiner Lebensdarstellung einen bestimmteren Charakter verliehen, als ihn die Dichtung des jungen Deutschlands haben konnte. Von starkem Einfluß auf Spielhagen ist auch der englische Roman gewesen, weniger Dickens und Thackeray als Bulwer und der Frauenroman, beispielsweise Currer Bells „Jane Eyre". Gutzkows Zeitromane, namentlich „Die Ritter vom Geiste", sind dann doch wohl als die direkten Vorbilder Spielhagens zu bezeichnen. Die Allseitigkeit seines Vorgängers hat dieser nicht erreicht, an geistiger Spürkraft steht er ihm nach, übertrifft ihn aber, wie gesagt, an fortreißendem Temperament, an Konzentration, an Bestimmtheit des politischen Ideals, die freilich wieder eine größere Enge der Anschauungen bedingt. Spielhagen ist der Demokrat von 1848, der nach und nach in den Berliner Fortschrittler übergeht und außerhalb seines Parteiprogramms kein Heil sieht. Wohl giebt er sich Mühe, in seinen Zeitromanen wirkliche Zeitbilder, Bilder vor allem des politischen Lebens der Zeit zu liefern, aber die Bilder fallen einseitig aus, da der Dichter die Bewegungen auf der Oberfläche ohne weiteres für die tiefsten Regungen des Volks-, ja Weltgeistes nimmt. Die Notwendigkeit, bestimmt zu lokalisieren, hat Spielhagen eingesehen, fast alle seine Romane haben außer Berlin die vorpommerschen Ostsee-Gegenden zum Schauplatz, und ihrer Natur wird der Darsteller gerecht; von ihren Menschen aber giebt er sehr oft reine Karikaturen. Dann mischte sich endlich noch fast immer das Spielhagens Natur entstammende schwüle, dekadente Elemente ein, und so erhalten fast sämtliche Werke des Dichters einen ungesunden Reiz, der freilich echt und zeitgemäß ist und sich mit dem fortreißenden Zuge des Spielhagen'schen Talents so innig verbindet, daß man seinen Erfolg mit auf ihn zurückzuführen geradezu gezwungen ist.

Spielhagen's Hauptwerke sind die „Problematischen Naturen" (1861), die unter dem Titel „Durch Nacht zum Licht" (1862) eine Fortsetzung erhielten. In diesem Werke, das die Zeit unmittelbar vor 1848 behandelt und mit dem Berliner Barrikadenkampf abschließt, steckt sicher viel Erlebnis, viel Persönliches, es sind daher auch manche Zeiterscheinungen und Zeitstimmungen vortrefflich gegeben, ja, mit innerer poetischer Gewalt dargestellt. Daneben fehlt jedoch auch das Sensationelle nicht, und die Gesamtanschauung, aus der das Werk geflossen ist, ist nicht die objektive des dichterischen Individuums, sondern die des geistvollen Parteischriftstellers. Im Grunde hat Spielhagen dieses Werk nicht übertroffen und ist auch ein Darsteller problematischer Naturen geblieben; fast in allen späteren Romanen wirkt er in der Hauptsache mit denselben Ingredienzien die Anschauung wurde im ganzen nicht reifer und freier, die inneren Erlebnisse aber fielen weg. — Der zweite größere Roman Spielhagen's „Die von Hohenstein" (1864) bedeutete zunächst einen gewaltigen Ab-

fall, da der Dichter mit ihm in das Gebiet der reinen Sensation und tendenziösen Karrikatur geriet. Höher stand wieder „In Reih und Glied" (1866), ein Werk, das einen frei nach Lassalle geschaffenen sozialistischen Agitator in der Atmosphäre eines Hofes zeigte und für den reinen Demokratismus Propaganda machte, ohne dabei freilich die wirklichen Grundmächte des deutschen Lebens dem weit überschätzen politischen Parteitreiben gegenüber irgendwie zu ihrem Recht kommen zu lassen. — Eher geschieht das in Spielhagens relativ gesundestem Roman „Hammer und Amboß" (1869), der daneben allerdings auch viel ungesunde Romantik enthält. — Als Zeitbild im Sinne der „Problematischen Naturen" kann wieder der Roman „Sturmflut" (1876) gelten, der die wüste Epoche des Gründerschwindels anklagend darstellt und den hereinbrechenden Krach nicht unglücklich mit der großen Ostseeflut von 1873 in Verbindung gebracht hat. Hier finden sich nun aber auch alle Schwächen des jetzt zeitgemäß gewordenen Großstadtromans, und an den sensationellen Hausmitteln der Romanfabrikanten von Beruf, wie beispielsweise der Verwendung von Jesuiten, fehlt es auch nicht. — Was Spielhagen seit der „Sturmflut" geschaffen, beweist dann nur, daß er dem deutschen Leben, das nach seiner Anschauung eine völlig unheilvolle Entwicklung genommen, immer fremder geworden. Die Erfindung von „Was will das werden?" (1887) hätte Gregor Samarow alle Ehre gemacht, Menschen und Verhältnisse dieses Romans erscheinen nach den Eindrücken der großstädtischen Sensationsblätter konzipiert. Ja, man hat fast Veranlassung zu glauben, daß Spielhagen jetzt nicht mehr richtig sehen wollte; selbst in reine Familienromane wie „Selbstbewußt" verirrte sich der Haß gegen Bismarck nnd damit in Verbindung die Anklage der „unmännlichen" Zeit. Die letzten Werke des Dichters zeigten dann eine Annäherung an die nüchtern realistische, grau in grau malende Manier der Modernen; vgl. beispielsweise „Zum Zeitvertreib" (1897).

Spielhagen ist auf mitschaffende Talente von großem Einfluß gewesen, fast alle Romanschriftsteller, ältere wie jüngere, Gottschall und Heyse, Telmann und Sudermann haben von ihm gelernt. Aber günstig war sein Einfluß nicht, konnte er nicht sein; denn nirgends haben wir bei ihm reine Luft, gesunde Naturen, wirkliches deutsches Leben; der Parteistandpunkt und die Sensation im Blute des Dichters ließen ihn weder ruhig schauen noch ruhig gestalten. So erscheint er trotz seiner großen Begabung doch nur als ein Halbbruder des Dichters, und von seinen Werken wird nichts bleiben, es sei denn die eine oder andere Novelle.

„Ges. Romane" (1895). Selbstbiographie: „Finder und Erfinder" (1890). Vgl. G. Karpeles, F. S. (1884) WM 29 (Jul. Schmidt), 68 (O. Neumann-Hofer), NS 15 (L. Ziemssen).

Robert Hamerling.

Robert Hamerling (eigentlich Rupert Hammerling) wurde am 24. März 1830 zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich geboren, als Sohn eines armen Webers, der bald Frau, Kind und Heimat verlassen mußte, um in der Fremde sein Brot zu verdienen. Der begabte Knabe, der seine Kindheit bei der Mutter in dem Dorfe Groß-Schönau verbracht hatte, kam 1840 als Sängerknabe auf das Untergymnasium des Stiftes Zwettl und 1844 nach Wien auf das Schottengymnasium. Hier wohnte er wieder bei der Mutter, während der Vater eine Dienerstelle bekleidete. Im Jahre 1847 bezog er die Universität, diente auch 1848 in der akademischen Legion, nahm aber, erkrankt, an dem Oktoberkampfe nicht teil. Seine Studien erstreckten sich auf Sprachen, Philosophie und Naturwissenschaften. 1852 wurde Hamerling Supplent (Aushilfslehrer) für klassische Sprachen am theresianischen, dann am akademischen Gymnasium zu Wien und ein Jahr darauf zu Graz, wo er nun den Eltern eine Häuslichkeit gründete. Nach dem Bestehen der Lehramtsprüfung wurde er 1854 zum Professor am Gymnasium zu Cilli, „mit Verwendung am Grazer Gymnasium" ernannt, und kam dann nach Triest, wo er zehn Jahre lang wirkte. Die Ferien verlebte er öfter in Venedig. 1866 erschien sein „Ahasver in Rom", der ihn berühmt machte, und bald darauf zwang ihn Krankheit seine Stellung niederzulegen; er übersiedelte nach Graz und hat dort bis an sein Ende, 13. Juli 1889, unvermählt, mit seinen Eltern zusammen gelebt. Der Vater starb 1879, die Mutter überlebte den Sohn, dessen Leiden ihn jahrelang ans Zimmer, ja, ans Lager fesselten.

Hamerlings Idealismus ist ohne Zweifel echt, seiner Natur entsprungen und durch seine Klosterjahre wie sein an inneren Entbehrungen und Krankheit reiches Leben genährt, aber kräftig und weltfreudig ist er trotz des Schwunges und Glanzes, den der Dichter seiner Poesie zu verleihen wußte, eben nicht, er hat etwas abstraktes, dazu etwas weibliches. Wohl war auch eine realistische Ader in Hamerling, doch kam der Wirklichkeitssinn nie gegen das gedankliche Pathos auf, das ihn jenen von den Jungdeutschen abstimmenden Dichtern, Gottschall &c., nahestellt, während seine Schönseligkeit an die der Münchner erinnert. Zwischen beiden Richtungen steht Hamerling mitten inne; die volle poetische Vereinigung der widerstrebenden gedanklichen und gestaltenden Elemente hat er ebenso wenig zu erreichen vermocht wie die ideelle zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Wie die meisten Münchner hat auch er kein Verhältnis zu seiner Heimat, seine ganze Poesie fällt durch eine bestimmte Weltfremdheit und Naturlosigkeit auf, die ja bis zu einem gewissen Grade auch die Schillers hat, freilich lange nicht in dem Maße und nicht ohne den Ersatz, den eine um vieles gewaltigere Persönlichkeit bieten kann. Echten Schwung besitzt

jedoch auch Hamerling sicherlich, und der tritt, im Bunde mit großer Formgewandtheit, schon in seinen frühesten Dichtungen „Venus im Exil“ (1858), „Ein Schwanenlied der Romantik“ (1862) und „Germanenzug“ (1864) hervor.

Die späteren Werke Hamerlings können sich immerhin neben den besten der Münchner sehen lassen, so daß die harten Urteile, die man über sie gefällt hat, doch nur von den allerhöchsten Maßstäben aus — die man ja aber sonst nicht anzulegen pflegt — zu rechtfertigen sind. Es ist sicher zu hart, wenn Erich Schmidt schreibt: „Mein Sieb hat aus Hamerlings Lyrik nur ein paar Goldkörner des Sinnens und Minnens ausgeschwemmt; die vollen und brennenden Farben und die gepeitschte Sinnlichkeit der Epen peinigen meine Augen und Nerven; der Roman „Aspasia“ ödet mich an; „Danton und Robespierre“ bereichern nach meinem schon im Studententheater befestigten Eindruck nur das Schattenvolk der ehemals grassierenden Revolutionshelden um eine Schiffsladung neuer Schemen; „Amor und Psyche“ scheinen mir ihrer Thumannschen Bilderchen wert, die „Sieben Todsünden“ eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Poesie; „Teut“ und satirische Genossen halten mit aller Bitterkeit schiefgewickelter Menschenkinder deutschen Zuständen einen Hohlspiegel vor, dem ich schleunig den Rücken kehre, weil der Verzerrung der Reiz fehlt, den großes Talent auch in das Absurde und Widrige legen kann.“ Kurz, Hamerling ist nach Erich Schmidt eine Mittelmäßigkeit. Ein Genie ist er auch nicht, aber er hat wohl Eigenschaften, die über die Mittelmäßigkeit entschieden hinausweisen. Seine Lyrik, in „Sinnen und Minnen“ (1859) und „Blätter im Winde“ (1866) gesammelt, hat bei wesentlich reflektivem Charakter außer den Goldkörnern auch noch unverkennbar eigenen Klang und offenbart immerhin ein Persönlichkeit. Die Epen „Ahasver in Rom“ (1866) und „Der König von Sion“ (1864) sind jedenfalls groß angelegte Werke, und die „vollen und brennenden Farben und die gepeitschte Sinnlichkeit“, die sie zu unzweifelhaften Decadence-Werken machen, erheben sie doch andererseits wieder über die große Anzahl moderner Epen, die nach der Lampe riechen, und über die Mehrzahl der „Mären“ und „Sänge“. Man hat sie vielfach überschätzt, doch ist die deutsche Litteratur nicht so reich an künstlerisch ausgeführten, fesselnden Werken dieser Art, daß man sie einfach unter den Tisch fallen lassen könnte. Gewiß, die Schilderung und der gedankliche, keineswegs von falschem und leerem Pathos freie Gehalt überwiegen das Gestaltete, Natur findet man selten, doch aber ist innere Einheit, selbst fortreißende Gewalt da — wie wäre sonst auch der Erfolg, der sich doch keineswegs auf die Liebhaber gepeitschter Sinnlichkeit beschränkte, zu erklären? Der „König von Sion“ darf als das vollendetste Werk Hamerling's bezeichnet werden. Der Mann, diesen gewaltigen Stoff ohne Phantastik dem niedersächsischen Boden abzuringen,

war der Oesterreicher freilich nicht, man kann an Franz von Sonnenberg's „Donatoa“ erinnern, in der die üppige Schilderung und die klingende Phrase eine ähnliche Rolle spielt, doch ist bei Hamerling immerhin mehr Maß, eine gute Entwickelung des Ganzen und manches reizvolle Einzelne. Der „Aspasia“ (1876) ferner thut man Unrecht, wenn man sie geradezu langweilig nennt — was ist das überhaupt für ein ästhetischer Maßstab? —; sie ist eine ernste Arbeit, in der sehr viel wohl verarbeiteter Stoff steckt und hat gelungene poetische Partien, wie beispielsweise die arkadische Reise. Ueber Wielands griechische Romane geht sie jedenfalls hinaus, obschon sie mehr mit diesen gemein hat als mit den modernen archäologischen Romanen, mit denen man sie daher auch nicht vergleichen sollte. Ein decadentes Element hat sie freilich auch, ihre Schönheitsbegeisterung ist zu weichlich und weiblich, Hamerling war zu wenig naiv, zu wenig Natur, um den perikleischen Griechen gerecht werden zu können. — „Danton und Robespierre“ (1871) ist nicht mit den gewöhnlichen Revolutionsdramen zu vergleichen, ist eher ein historisch-philosophischer Versuch als ein voll ausgestaltetes Dichterwerk (wie das auch schon die Bevorzugung des abstrakten Robespierre vor der Naturgewalt Danton zeigt), aber als solcher doch immerhin interessant. — Von den übrigen Werken Hamerlings sei nur das satirische Epos „Homunculus (1888) erwähnt, dessen Phantastik doch nicht ganz ohne realen Hintergrund ist, dessen Satire doch oft genug, wie es auch die Erbitterung der Getroffenen zeigte, ins Schwarze traf. Als geistig vornehme, schwungvolle Natur, als guter Deutscher und auch als merkwürdiges Talent wird Hamerling nicht so bald vergessen werden.

Sein Leben schrieb er selbst in den „Stationen meiner Lebenspilgerschaft“ (1889). Aus dem Nachlaß wurden die gleichfalls biographischen „Lehrjahre der Liebe“ herausgegeben. Vgl. M. M. Rabenlechner, H., sein Leben u. s. Werke (1896, bisher nur Bd. I), A. Polzer, R. H., sein Wesen und Wirken (1890), Rosegger, Persönl. Erinnerungen an R. H. (1890), A. Möser, Meine Bezieh. z. R. H. (1890), Gnad, Über R. H.'s Lyrik (1892), WM 56 (E. Ziel), NZ 1889 II (F. Lemmermayer), G 1891, 2 (M. Necker).

Münchner und andere Decadence-Dichter.

Hans (von) **Hopfen** wurde am 3. Januar 1835 zu München geboren, studierte Jura und trat 1862 durch Geibels „Münchner Dichterbuch“ zuerst an die Oeffentlichkeit. Er reiste dann nach Italien und Paris und lebte darauf einige Jahre als Generalsekretär der Schillerstiftung in Wien. 1866 siedelte er nach Berlin über. Den persönlichen Adel erhielt er durch den bayerischen Kronenorden 1888. — Hopfens

„Gedichte“ erschienen gesammelt erst 1883. In seiner vorzugsweise erotischen Lyrik findet sich außer einer starken Sinnlichkeit auch schon die Pose des Decadenten, etwas blasiertes modernes Zigeunertum, beides freilich noch verschleiert; dagegen sind die Balladen gesund und kräftig. Viel mehr Decadence enthalten die Romane und Erzählungen Hopfens: „Peregretta“ (1863), „Verdorben zu Paris“ (1867), „Arge Sitten“ (1869), „Der graue Freund“ (1864), „Juschu“ (Tagebuch eines Schauspielers 1875), „Die Heirat des Herrn von Waldenburg“ (1879), „Mein Onkel Don Juan“ (1881). Es ist im Ganzen die Heysesche Welt, in der sich diese Werke Hopfens bewegen, aber er bevorzugt die Form des Romans vor der Novelle und liebt eine burschikose Art der Erzählung. Der realistische Gehalt der Romane ist stärker als der der Heyseschen Werke, aber die Decadence liebt es ja eben, sich an gewisse Seiten der Wirklichkeit anzuschließen. In manchen dieser Arbeiten geht Hopfen direkt auf das Pikante aus. Als gesünder kann man seine kleineren Erzählungen, die „Bayrischen Dorfgeschichten“ (1877), die „Geschichten des Majors“ (1879), die „Tiroler Geschichten“ (1884/85) u. s. w., bezeichnen, aber man findet in den Dorfgeschichten auch jene falsche Kraftgenialität, die ebensowohl Pose ist wie die Blasiertheit. Die späteren Romane Hopfens, „Der Genius und sein Erbe“ (1887), „Robert Leichtfuß“ (1888), „Glänzendes Elend“ (1893), bewegen sich stofflich im ganzen auf den Boden der früheren, haben aber meist berechtigte künstlerische und soziale Tendenzen; poetisch sind sie vielleicht etwas schwächer. Als Dramatiker hat Hopfen, wie alle Münchner, keine Erfolge zu erringen vermocht. Vgl. Franzos, „Die Gesch. d. Erstlingswerkes,“ WM 59 (F. Muncker), G 1889, 2. — **Heinrich Leuthold**, geb. am 9. August 1827 zu Wetzikon im Kanton Zürich, gest. am 1. Juli 1879 in der Irrenheilanstalt Burghölzli bei Zürich, gehört zu jenen unglücklichen deutschen Dichtern, die, zum Teil durch eigene Schuld, weder Glück noch Stern haben. Er kam 1857 nach München und wurde von Geibel, mit dem er 1862 die „fünf Bücher französischer Lyrik“ herausgab, in die Litteratur eingeführt, dann aber in ein unstetes Journalistendasein hineingetrieben. Unheilvolle Beziehungen zu verschiedenen Frauen und Krankheit vollendeten sein Elend. — Seine „Gedichte“ erschienen erst 1878, kurz vor seinem Tode. Sie sind vielfach überschätzt worden; was wir Deutschen einen „spezifischen“ Lyriker nennen, ist Leuthold nicht, aber doch steckt in seinen Versen subjektive Wahrheit, doch wohnt eine eigene, nicht blos formale Schönheit darin, die an die der französischen Lyrik, die Leuthold ja gut kannte, erinnern mag. Manches, die Trinklieder, das Satirische, hat er mit einer gewissen, schon etwas dekadenten Bravour hingeschmettert, rein dekadent sind dann die bloßen Form- und Farbenkunststücke, vor allem die epischen Dichtungen „Penthesilea“ und „Hannibal“, in denen auch die nackte Sinnlichkeit oftmals durchbricht. In (äußerlich)

formeller Hinsicht bezeichnet Leuthold die Höhe der **Münchner Schule** seinem Wesen nach gemahnt er an die gleichzeitigen französischen **Parnassiens**, die in Deutschland jetzt, zwei Jahrzehnte später, nachgeahmt werden. Vgl. A. W. Ernst, H. L. (1893), Gottfr. Keller, Nachlaß, WM 62 (E. Ziel), UZ 1880 I (J. J. Honegger). — **Eduard Grisebach**, geb. am 9. Oktober 1845 zu Göttingen, im diplomatischen Dienst des deutschen Reiches weit herumgekommen, seit 1889 im Ruhestand und in Berlin lebend, ist recht wohl direkt von Heinrich Heine, dem Heine der „Lamentationen", abzuleiten, dessen bequeme Form er auch bevorzugt. Aber seine Gedichte, „Der neue Tannhäuser" (1869) und „Tannhäuser in Rom" (1875), sind aus der deutschen Frühdecadence naturgemäß hervorgewachsen und geben Rausch und Katzenjammer des neuen Geschlechtes getreulich wieder. — **Ada Christen**, eigentlich Christine Friderik, vermählte v. Breden, geb. am 6. März 1844 zu Wien, daselbst lebend, hat eine Reihe von Gedichtsammlungen herausgegeben, von denen die „Lieder einer Verlorenen" (1868) am bekanntesten geworden sind. Sie hat echte Empfindung und Energie des Ausdrucks, aber auch das Forcierte aller Decadenten. — **Emil Claar**, geb. am 7. Oktober 1842 in Lemberg, Theaterintendant in Frankfurt am Main, ließ seine ersten, vielfach schwülen und weichlichen „Gedichte" ebenfalls 1868 erscheinen, schrieb dann noch eine Tragödie „Shelley" und einige reine Theaterstücke und gab 1894 „Neue Gedichte" heraus, die auch noch nicht frei von Decadence sind. — **Leopold** Ritter von **Sacher-Masoch** wurde am 27. Januar 1836 zu Lemberg geboren und starb am 9. März 1895 zu Lindheim in Hessen. — **Emil Mario Vacano**, geb. am 16. November 1840 zu Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze, war jahrelang Seiltänzer und starb am 9. Juni 1892 in Karlsruhe.

---

7. Der Krieg von 1870 und die großen Talente der siebziger und achtziger Jahre.

Der Krieg von 1870/71 hat ganz ohne Zweifel alles, was noch gut und tüchtig im deutschen Volke war, aufgerüttelt und hervorgetrieben und den Verfall zunächst doch noch aufgehalten. Als aber der Krieg siegreich beendet und das neue Reich gegründet worden war, da schoß die Decadence in Blüte,

und wir erlebten jene schauerliche Gründer- und Schwindelzeit, über deren Orgien wir uns noch jetzt schämen und zu schämen auch alle Ursache haben. Wenn wir dennoch nicht in ganz Deutschland Zustände bekamen, wie sie das zweite französische Kaiserreich hervorgebracht hatte, so lag das daran, daß die Neugründung des Reiches als die Erfüllung der nationalen Hoffnungen doch auf bestimmte Teile unseres Volkes günstig einwirkte. Man hatte jetzt den Boden, auf dem man fest und sicher stehen konnte, und rettete sich wenigstens die Gesundheit, wenn man auch keinen neuen geistigen Aufschwung herbeizuführen vermochte. Vielen erscheint der sogenannte Kulturkampf als ein solcher, aber er war wohl nur die letzte, in der Hauptsache vergebliche Kraftäußerung des Liberalismus. Seit 1870 haben wir im Grunde zwei Gesellschaften in Deutschland, eine moderne, aus gemischten Bestandteilen zusammengesetzte, die die europäischen Kultur- und Zeitkrankheiten mitmacht, und eine mit dem Deutschland vor 1870 noch zusammenhängende, die in teilweise erstarrten Lebensformen dahinlebt, aber sich doch auch einige der alten idealen Güter gerettet hat. Diesen deutschen Dualismus darf man bei einer Betrachtung der neueren deutschen Geschichte und Litteratur nicht übersehen. Neuerdings hat sich dann noch eine dritte Gesellschaftsschicht zu bilden begonnen, die zwischen den andern in der Mitte steht und auf Grund sozialer Grundsätze einen Ausgleich zwischen dem Alten und Neuen anstrebt.

Gilt schon im allgemeinen, daß ein politisches Ereignis nicht immer litterarische Folgen nach sich zieht, so hat wohl meine bisherige Darstellung ergeben, daß der Krieg von 1870 für das künstlerische und geistige Leben Deutschlands unmöglich sofort Bedeutung erlangen konnte. Wie hätte die durchaus im Niedergang befindliche Litteratur dem großen Krieg poetisch gerecht werden, wie ein einziges Kriegsjahr voller Erfolge ein neues kraftvolles Dichtergeschlecht wachrufen sollen? Es war weiter nichts als eine große Naivetät, wenn man für 1870 eine vaterländische Dichtung wie die Lyrik der Befreiungskriege

verlangte, es war eine noch größere, wenn man sofort nach der Gründung des Reiches auf die neue, echt nationale Dichtung größten Stils hoffte. Diese Hoffnung war freilich allgemein verbreitet, die Enttäuschung daher um so größer; noch Litzmann beginnt seine Darstellung der neuesten Litteratur mit der Klage darüber. Aber die Litteratur ist doch kein Treibhaus, wo Blüten und Früchte gleichsam auf Kommando entstehen, sie ist wie ein Acker, der gepflügt und besäet werden muß, ehe Saaten auf ihm sprießen können, und auch dann noch steht die Ernte in Gottes Hand. Gewiß, die Kriegslyrik von 1870 ist im ganzen unbedeutend — obwohl sie immerhin ihren Zweck erfüllte —, aber was hätte die herrschende akademische und Decadence-Poesie andres hervorbringen sollen? Übrigens hinderte, wie Riehl in einem seiner Vorträge gezeigt hat, auch eine Reihe äußerer Gründe die Entfaltung der Kriegsdichtung, vor allem die rasche Folge der Ereignisse. Will man den Vergleich mit der Lyrik der Befreiungskriege gerecht durchführen, so muß man auch die nationale Dichtung, die den Krieg und die Einigung vorbereitete, heranziehen, die Geibel'sche in ihrer Gesamtheit, Storms wunderbare Strophen nach 1848 usw.; dann erhält man auf alle Fälle einen achtunggebietenden Eindruck. Wenn ferner nicht gleich nach 1870 die neuen großen deutschen Dichter kamen, so ist das auch kein Wunder; eben da der nationale Gehalt gleichsam vorweggenommen war, konnten die etwa vorhandenen jüngeren Talente nicht sofort neues bringen, es mußte erst eine neue geistige Bewegung kommen und die Seelen aufrütteln, und das war die soziale. Litzmann redet von den unzähligen befruchtenden Samenkörnern für die Phantasie, die ein großer Krieg mit sich bringt, und meint, wenn irgendwann, so sei damals der Augenblick gekommen gewesen für ein deutsches Heldenlied. Aber selbst die Befreiungskriege haben keins gezeitigt, obwohl der Sturz Napoleons I. doch gewiß ein viel gewaltigeres Schauspiel war als der Napoleons III. und die Befreiung von der Fremdherrschaft die Gemüter sicher tiefer ergriff als die Einigung

der deutschen Stämme. Es ist überhaupt eine eigne Sache um die Einwirkung der Kriege auf die Phantasie der Dichter, und das Heldenlied, das alte „objektive“ Epos will in unsrer Zeit gar nicht mehr gedeihen, was man ästhetisch auch recht wohl begreifen kann.

Manche ältere und jüngere Dichter haben wenigstens versucht, auf dem Boden des Reiches größere Zeitbilder, als wir sie bis dahin hatten, zu schaffen; trotz aller Decadence und dem immer mehr überhandnehmenden Konventionalismus kann man bei ihnen etwas wie ein energisches Sichzusammennehmen bemerken. Ich gebe Litzmann zu, daß weder Freytags „Ahnen“ noch Spielhagens neue Romane Werke großartiger Prägung sind, aber die Idee der „Ahnen“ kann man sich schon gefallen lassen, und Spielhagens „Sturmflut“ ist trotz seiner Schwächen ein wirklich aus der Zeit herausgeborener Roman. Auch Heyses „Kinder der Welt“ kann man von einem bestimmten Gesichtspunkt aus loben, der Roman zeigt wenigstens den ernsten Willen des Dichters, ein Zeitproblem zu gestalten. Selbst die Idee des nationalen modernen Epos wurde damals gefaßt, und zwar von Julius Grosse, dessen „Volkramslied“ dann freilich erst 1889 erschien. Im ganzen ist allerdings, wenn man die herrschenden Strömungen, die führenden Geister im Auge hat, der Anblick der Zeit trostlos, trotzdem daß Keller nun wieder hervortritt, Storm und Raabe ihr bestes leisten, und selbst wieder einige Dichter aufkommen, die man als homines sui generis bezeichnen muß. Charakteristischerweise sind sie mit einer Ausnahme keine Reichsdeutschen, und der Reichsdeutsche ist kein Norddeutscher.

Dieser einzige Reichsdeutsche ist Martin Greif, den man heute vielfach die erste Stelle unter den lebenden Lyrikern einräumt. Er erscheint bis zu einem bestimmten Grade als Eklektiker, namentlich von Goethe, Uhland und dem Volksliede stark beeinflußt, und so könnte man ihn wohl zu den Münchnern in Beziehung setzen. Doch ist er sicherlich ein selbständigeres und feineres lyrisches Talent als diese, wenn auch ungleich

und keine besonders ausgeprägte Persönlichkeit. Das beweist namentlich auch seine Dramenproduktion, die sich sehr wenig von der herkömmlichen unterscheidet.

Zwar auch Bildungspoet wie Greif und die Münchner, aber doch eine starke Natur und ein ungewöhnliches Talent ist Konrad Ferdinand Meyer, der Schweizer, der nach eigenem Geständnis durch die Ereignisse des Jahres 1870 zu deutscher Litteratur getrieben wurde. Man stellt ihn jetzt gelegentlich über Keller und macht ihn dadurch zum größten Dichter unserer Zeit; so hoch ich aber auch Meyers Gedichte, Novellen und Romane halte, diese Schätzung kann ich nicht gelten lassen. Allein der „Grüne Heinrich" wiegt die Gesamtthätigkeit Meyers auf, der denn doch ganz entschiedener Spezialist, ja, Manierist ist. Seine Künstlerschaft in Ehren, aber seine Werke können ihrem ganzen Wesen nach nicht die allgemeine Bedeutung beanspruchen wie die Kellers, Welt, Leben und Zeit sind weder so mannichfach noch so groß in ihnen wiedergespiegelt wie in denen des älteren Landsmannes, es sind Kunstwerke im engeren Sinne, die nur der künstlerisch Gebildete vollständig zu genießen vermag. Aber ihre Stellung in der deutschen Litteratur werden sie behaupten; sie mit dem archäologischen Roman der Zeit ihres Ursprunges zusammenzuwerfen, wäre einfach ein Verbrechen.

Die Dichter, die in den siebziger Jahren das eigentliche Neue brachten, stammten aus Österreich. In einem Aufsatze Hebbels findet man das merkwürdige Wort, die nächste Regenerierung der deutschen Litteratur sei von Österreich zu erwarten; hier finde sich am meisten ungebrochener Boden, und selbst die hier so häufige Rassenkreuzung werfe ein bedeutendes Gewicht mit in die Wagschale. Dieses Wort hat sich wenigstens zum teil als richtig erwiesen, ja es gilt, wenn man für Österreich den deutschen Osten überhaupt setzt, auch noch für die neueste Litteratur. Von Hamerling abgesehen, der auch erst in den siebziger Jahren seine Geltung erlangte, tritt nach 1870 das neue Österreich mit drei bedeutenden Talenten in die Schranken:

mit Anzengruber, Rosegger und Marie von Ebner-Eschenbach, von denen wenigstens die letztgenannte halbslawischen Blutes ist. Das Neue aber, das diese Dichter in die Litteratur hineintragen, ist, um es ganz kurz zu sagen, das moderne Sozialgefühl, das sich freilich auch bei ihnen erst nach und nach entwickelt.

Ludwig Anzengruber, dessen „Pfarrer von Kirchfeld“ 1870 auf die Bühne kam, und der in den folgenden zwanzig Jahren bis zu seinem verhältnismäßig frühen Tode noch neunzehn Dramen, zwei Dorfromane und mehrere Bände kleiner Geschichten schrieb, ist ohne Zweifel die bedeutendste Erscheinung von den dreien, wenn man seine dramatische Thätigkeit deshalb auch noch nicht, wie es geschehen ist, mit der Shakespeares zu vergleichen und ihm ebensowenig die Vollendung dessen, was Hebbel und Otto Ludwig mit „Maria Magdalene“ und dem „Erbförster“ begonnen hatten, zuzuschreiben braucht. Kommt Anzengruber diesen beiden weder als künstlerischer Genius noch als Persönlichkeit gleich, so überragt er doch alle, die mit ihm auf demselben Gebiete thätig gewesen sind, bis auf Jeremias Gotthelf. Wenn man will, kann man Gotthelf und Anzengruber die beiden größten Naturalisten unserer Litteratur nennen — unsere modernen Naturalisten würden bei einem Vergleich mit ihnen schlecht wegkommen, trotz ihrer ausgebildeten Technik und ihrer „Konsequenz“. Anzengruber hat auch etwas wie ein Programm des Naturalismus, den er freilich bloß Realismus nannte, gegeben, in der Vorrede zu seinen „Dorfgängen“. Zum Unterschied von dem modernen konsequenten würde ich seinen (und auch Gotthelfs) Naturalismus den poetischen nennen; denn hier ist noch das dichterische „Temperament“ alles und die Methode nichts, weswegen man auch Anzengruber gegenüber mit der „alten“ Ästhetik recht wohl auskommt, z. B. die Begriffe Tragödie und Komödie sehr gut auf seine Dramen anwenden kann. Es ist möglich, daß Mosenthals und anderer Stücke auf diese zunächst Einfluß geübt haben, wie denn Anzengruber auch dem österreichischen

Liberalismus nahestand und sein Leben lang ein Humanitätsprediger geblieben ist, aber er hat doch eine große Entwicklung durchgemacht und ist zuletzt sozialer Dichter im modernen und besten Sinne geworden. Seine Dramen sind von ungleichem Wert, aber die besten von ihnen erheben sich weit über das, was man als „Volksstück“ bezeichnet, sie wachsen unbedingt in die „hohe“ Litteratur hinein. Auch Anzengrubers erzählende Schriften können auf dem Gebiete der Dorfgeschichte, wenn wir diesen Namen festhalten wollen, eine besondere, überragende Stellung beanspruchen; man findet in ihnen nicht bloß die genaue Wiedergabe dessen, was wir jetzt das „Milieu“ nennen, sondern auch, wie z. B. in dem 1885 erschienenen „Sternsteinhof“, die psychologische Schärfe und Unerbittlichkeit, die das junge Geschlecht damals von Russen, Norwegern und Franzosen lernen zu müssen glaubte. Wenn einer von Anzengrubers Bewunderern sagt, daß er uns in seinen Werken ein Weltbild hinterlassen habe, wie es tiefer und ergreifender noch von keinem Dichter geschaffen worden sei, so ist das sicherlich übertrieben, aber völlig falsch ist es, Anzengruber als gewöhnlichen volkstümlichen Tendenzdichter aufzufassen; er ist zweifellos einer der größten Menschendarsteller unserer Zeit nnd um so mehr zu schätzen, als er nicht von oben herab für das Volk, sondern aus dem Volke herausschuf. Die robuste Kraft Jeremias Gotthelfs und dessen starke Hoffnung hatte er nicht, er wußte, daß er in einer Verfallzeit stand; über die moderne Bildungsdichtung ist er trotzdem in der Regel hinaus- oder vielmehr selten in sie hineingekommen. Seine volle Geltung hat er erst im Zeitalter des Naturalismus erlangt und ist höchstens in Einzelheiten von den Jungen übertroffen worden.

Schwächer, dabei aber liebenswürdiger als Anzengruber ist Peter Rosegger, der bekanntlich aus einem Schneidergesellen ein Dichter und im Jahre 1864 entdeckt wurde und zuerst 1870, unter der Protektion Robert Hamerlings, Gedichte in steirischer Mundart veröffentlichte. Die große Beliebtheit, die er seitdem errungen hat, beruht auf seinen Geschichten und Skizzen aus

der steirischen Heimat, die sich, wie die Anzengrubers, von den älteren Dorfgeschichten durch viel größere Wahrheit, Frische und Unmittelbarkeit unterscheiden. Daß Rosegger aber mehr als ein realistischer Dorfgeschichtenschreiber, daß er ein Poet großer Entwürfe ist, hat er durch seine Romane: „Der Gottsucher", „Jakob der Letzte", „Martin der Mann", „Das ewige Licht" bewiesen, die künstlerische Ideen von großer Tragweite mit nicht gewöhnlicher Kraft durchführen. Ihre Probleme sind religiöser und sozialer Natur, der Naturdichter ist allmählich Kulturpoet geworden, hat aber seine besten Eigenschaften bewahrt. In gewisser Hinsicht hat Rosegger mit dem „Gottsucher" und „Martin der Mann" auch die Art und die Wirkungen des modernen Symbolismus vorweggenommen.

Marie von Ebner-Eschenbach, das dritte große österreichische Talent, war schon in den sechziger Jahren als Dramatikerin aufgetreten und hatte sogar die Beurteilung Otto Ludwigs gefunden, ehe sie in den siebziger Jahren die Aufmerksamkeit weiterer Kreise als Erzählerin auf sich zog. Gegen das Ende der achtziger Jahre wurde sie dann als die größte zeitgenössische deutsche Dichterin anerkannt. Ihre Bedeutung klar zu machen, ist nicht leicht; am ersten könnte man sie mit Gottfried Keller vergleichen, mit dem sie das wunderbar klare Auge, die reich ausgebildete Erzählungskunst und eine gewisse Schalkhaftigkeit gemeinsam hat. Daß sich der demokratische Schweizer und die österreichische Aristokratin im übrigen gewaltig unterscheiden, brauche ich nicht zu sagen. Auch für diese Oesterreicherin ist das stark ausgebildete Sozialgefühl charakteristisch.

An diese Reihe schließt sich dann wieder eine ganze Anzahl kleinerer, aber eben so echter Talente, von denen wenigstens das eine und das andere schon dem sozialen Zuge der Zeit dient. Ich nenne nur die Österreicher Ferdinand von Saar und Stephan Milow (von Millenkowicz), beide schon in den sechziger Jahren hervorgetreten, ferner Karl Emil Franzos, der sich um die Mitte der siebziger Jahre in seinen galizischen

Geschichten eine Spezialität schuf, dann die Bayern Karl Stieler und Maximilian Schmidt, die ein etwas engeres Verhältnis zum Volk haben als Hermann von Schmid, weiter den Ostfranken Heinrich Schaumberger, bei dem der soziale Zug sehr ausgeprägt ist, endlich die Norddeutschen Richard Leander (Volkmann), Viktor Blüthgen, Johannes Trojan und Heinrich Seidel, lyrische Talente nnd glückliche Erzähler von hier und da volkstümlicher Haltung. Ihnen wäre etwa noch der hoch- und plattdeutsch dichtende Holsteiner J. H. Fehrs anzuschließen. Auch der Humorist Wilhelm Busch verdient am Ende in der Litteraturgeschichte seinen Platz ebensogut wie sein unvergessener Landsmann Kortum. Die meisten dieser Dichter blieben nicht ohne Erfolg, waren aber freilich nicht geschaffen, eine hervorragende Stellung in der Litteratur einzunehmen. Diese hervorragende Stellung erhielten jedoch auch die großen Talente der Zeit nicht, sie fiel ganz anderen Leuten zu, die im nächsten Abschnitt zu charakterisieren eine nicht besonders angenehme, ja nicht einmal eine ganz reinliche Aufgabe sein wird.

Martin Greif.

Martin Greif wurde am 18. Juni 1839 zu Speier geboren. Er heißt eigentlich Friedrich Hermann Frey, führt aber seinen Dichternamen seit 1882 auch als bürgerlichen. Sein Vater war bayrischer Regierungsrat. Nachdem Greif das Gymnasium in Speier und dann das Ludwigsgymnasium in München besucht hatte, trat er 1857 in die bayrische Armee ein und wurde 1859 Lieutenant. 1867 nahm er seinen Abschied und lebt seitdem, von größeren Reisen abgesehen, in München ganz der Litteratur.

Greifs „Gedichte", die seinen Ruhm begründet haben, und auf denen er noch jetzt wesentlich beruht, erschienen zuerst 1868 (bis jetzt sechs Auflagen). Sie sind unzweifelhaft eine der wertvollsten lyrischen Sammlungen des letzten Menschenalters und stellen ihren Verfasser unter die großen deutschen Lyriker; hinter den allergrößten bleibt er aber doch erheblich zurück. Er ist zunächst Eklektiker, die Elemente seiner Lyrik entstammen so gut wie die der Geibelschen älteren Dichtern; Walther von der Vogelweide und das Volkslied, Klopstock und Hölty, Goethe und Uhland, Mörike und Lenau sind auf Greif von dem stärksten Einflusse gewesen, und der Abstand, der ihn von den selbständigeren Münchner Dichtern, etwa Hermann Lingg, trennt, ist garnicht so groß.. Nichts desto-

weniger ist Greif ein echter Lyriker, von Rhetorik und Reflexion fast frei, und so gelingt es ihm die uns vertrauten lyrischen Elemente älterer Zeit in neue, individuelle Formen zu gießen. Seine Spezialität ist das kleine Naturbild, das er sprachlich unmittelbarer, zarter und duftiger zu gestalten vermag, als die meisten seiner Vorgänger, aber auch manches Erotische ist ihm vortrefflich gelungen und hier und da die volkstümliche Romanze, welcher Gattung ich auch das berühmte „Klagende Lied" zurechnen möchte. Dagegen sind seine Balladen Uhlandisch, seine Hymnen Goethisch. Starke pathetische Töne hat er wenig, überhaupt steckt in seinen Gedichten kaum elementare Gewalt; wohl aber viel Feinheit und eine schlichte Deutschheit, die sie sympathisch macht und Greif als den berufenen Nachfolger Uhlands erscheinen läßt. In seinem Streben nach Einfachheit oder Einfalt wird Greif aber auch sehr oft trivial. Liest man die Sammlung seiner Gedichte fortlaufend, so erscheint sie fast monoton, da eben nicht sehr viele verschiedene Töne da sind; zum Teil liegt das aber auch an der Anordnung, die das Gleichartige zusammenstellt. Ein ganz entzückendes Bändchen ließe sich aus dem großen Bande auf alle Fälle herauslösen; Greif selber könnte es aber schwerlich, da er merkwürdig kritiklos ist. Höchst bezeichnend für seine keineswegs „erobernde" und kritisch angelegte Persönlichkeit ist es, daß er von älteren Dichtern gut behandelte Stoffe (Schwabs „Mahl zu Heidelberg", Wolfgang Müllers „Eichensaat") noch einmal behandelt. Genau so verfährt er als Dramatiker.

Greif für einen echten Dramatiker halten und gar von einem heiligen Recht des deutschen Volkes auf die Aufführung seiner Dramen reden kann nur die absolute Naivetät, die Unerfahrenheit und das kritische Unvermögen deutscher Schulmänner und Philologen. Der Dichter ist in den Charakteren und Motiven genau so schwach wie die andern epigonischen Dramatiker unserer Zeit; er besitzt nur eine gewisse Wahrheit und Schlichtheit der Empfindung, die an Uhlands Dramen erinnern mag, aber selbst die Sprache seiner Stücke ist keineswegs immer glücklich, in der früheren zum Teil ungeschickte Nachahmung Shakespeares („Wie faules Holz im Moor durchglimmt sein Schein als böser Stern die dän'sche Trauernacht" Corfiz Ulfeldt), später oft genug trivial. Fast keine Handlung vermag Greif ohne die herkömmliche Intrigue und ihre abgebrauchten Mittel, wie aufgefangene Briefe, zu führen, und selbst an den Höhepunkten der Stücke läßt er die wirkliche Leidenschaft vermissen. Greif hat eben auch selber nie begriffen, was ein Drama und spezifisch-dramatisches Talent ist — wie hätte er sonst Stoffe anzufassen gewagt, die Hebbel und Ludwig gestaltet! Die Stücke Greifs sind: „Corfiz Ulfeldt, der Reichshofmeister von Dänemark" (1873), „Nero" (1877), „Marino Falieri" (1878), „Prinz Eugen" (1880), „Heinrich der Löwe" (1887), „Die Pfalz am Rhein" (1887), „Ludwig der Bayer und der Streit von Mühldorf" (1891), „Fran-

cesca von Rimini" (1892), „Hans Sachs" (Bearbeitung eines Dramas von 1866, 1894), „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg" (1894) — man sieht, fast alles Neubehandlungen, und man muß leider sagen, überflüssige. Will man Greif als Dramatiker einen hohen Rang erweisen, so kommt er auch Hermann Lingg, Julius Grosse und manchen anderen zu. Man begnüge sich also mit der Anerkennung, daß Martin Greif der glücklichste Nachfolger Uhlands ist.

Seine „Gesammelten Werke" erschienen 1895/96. Vgl. Bayersdorfer, Ein elementarer Lyriker, M. G. (1872), Karl du Prel, Psychologie der Lyrik (1880), Otto Lyon, M. G. als Lyriker und Dramatiker (1889), Prem, M. G. (1892), NS 50 (K. Schiffner).

Konrad Ferdinand Meyer.

Obwohl Konrad Ferdinand Meyer stets ein guter Schweizer geblieben ist, erscheint er als Poet doch gewissermaßen international und zugleich als ausgesprochener Kulturpoet. Ein moderner Franzose oder Engländer hätte sich fast gleich entwickeln können, und in der That findet man auch eher in der französischen und englischen Litteratur Meyer verwandte Gestalten als in der deutschen. Geboren wurde Konrad Ferdinand Meyer am 12. Oktober 1825 zu Zürich aus patrizischer Familie und, da sein Vater früh starb, von seiner Mutter, einer geistig hervorragenden Frau, erzogen. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte dann Jurisprudenz, betrieb aber nebenbei eifrige historische und philologische Studien und begab sich darauf, um seine schwache Gesundheit zu stärken, auf Reisen. Längere Zeit hielt er sich in Lausanne, Genf und Paris auf und lernte auch Italien genau kennen. So trat ihm, zumal er halbfranzösisch erzogen worden war und zahlreiche Beziehungen in der französischen Schweiz unterhielt, die romanische Kultur nahe, die germanische zurück. Doch änderte sich das, als er dann dauernd in der Nähe von Zürich Aufenthalt nahm und von seinen historischen Studien allmählich zur Poesie überging: Zweiundvierzig Jahre alt, veröffentlichte er ein Bändchen „Balladen" (1867). Die endgiltige Entscheidung für die deutsche Kunst brachte das Jahr 1870. „Achtzehnhundertsiebzig," schreibt er selbst, „war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, that ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab, und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich „Huttens letzte Tage". Diese 1872 erschienene markige Dichtung, in der Hutten, körperlich, aber nicht geistig, gebrochen, sein Leben an sich vorüberziehen läßt, gewann nach und nach Geltung. Man kann sie als

den Prolog der gesamten Meyerschen Dichtung auffassen: Er blieb mit ihr in der Hauptsache am Renaissance- und Reformationszeitalter haften und suchte, wo es irgend ging, weltgeschichtlichen Gehalt in möglichst gedrungene Form und plastische Situationen zu fassen.

Im Jahre 1873 kam Meyers erste Novelle, „Das Amulett“, heraus, deren Haupthandlung zur Zeit der Bartholomäusnacht spielt. Die Erzählung ist wieder dem Helden selbst in den Mund gelegt, obschon biographisch, doch von einheitlicher düsterer Grundstimmung, reich an feinen und ergreifenden Zügen, schon in dem meisterhaften künstlich-schlichten Stil, der alle Prosawerke K. F. Meyers auszeichnet. Aber sie macht noch den episodischen Eindruck, den der Dichter in seinen späteren Novellen zu überwinden strebte. — Ihr folgte der Roman „Georg Jenatsch“ (1874), der das umfangreichste Werk Meyers geblieben ist, formell sein schwächstes; denn die reichlich zwanzig Jahre des Lebens des Graubündner Parteiführers, der der Held des Romans ist, ließen sich eben nicht fortgehend erzählen, der Dichter mußte einzelne Abschnitte herausgreifen, und wenn er nun auch sicher die wichtigsten erfaßt und mit der ihm eigentümlichen plastischen Kraft und dem innern, gewissermaßen gebundenen Feuer, das er nie vermissen läßt, ausgestattet hat, die psychologische Entwicklung ist nicht völlig gelungen, der Held bleibt uns bis zu einem gewissen Grade fremd. Auch spielt das Reinpolitische in diesem Roman am Ende eine zu große Rolle, oder vielmehr, es tritt aus dem poetischen Leben zu sehr als Raisonnement heraus, ein Fehler, den Meyer später besser versteckt, aber völlig nie überwunden hat: Der Historiker tritt dem Dichter sozusagen auf die Ferse, freilich der großschauende Historiker, nicht der Archäologe. Wundervoll ist die Farbengebung im „Jenatsch“; für die Natur wie die Kultur hat der Dichter alle, auch die feinsten Mischungen auf der Palette, und es kommt bei ihm alles aus vollster poetischer Anschauung, ängstliches Stricheln kennt er nicht. Aber den großen Fluß des historischen Romans hat er weder hier noch später erreicht. -- Die mit dem „Amulett“ 1878 als „Denkwürdige Tage“ zusammen erschienene humoristische Novelle „Der Schuß von der Kanzel“, in der eine Nebengestalt des „Jenatsch“ zum Helden wird, erinnert von Meyers Novellen am meisten an die Kellers, hat aber dessen durchgängige Unmittelbarkeit und Frische bei weitem nicht.

Als das überhaupt bedeutendste Werk K. F. Meyers möchte ich die Novelle „Der Heilige“ (1880) angesehen wissen, die Geschichte König Heinrichs II. von England und seines Kanzlers Thomas Becket. Der Dichter läßt die Geschichte von einem Schweizer, Hans, dem Armbruster, vor einem Züricher Domherrn erzählen, an dem Tage, an welchem in der Schweizerstadt zuerst das Fest des heiligen Thomas von Canterbury begangen wird, und es ist ihm gelungen, der Erzählung des in die Ereignisse selbst verstrickten Mannes die überzeugende, ja, eine fast unheimliche

Wahrheitskraft zu verleihen, gerade dadurch, daß er ihn nicht alles durchschauen läßt. Bleiben so auch naturgemäß noch Rätsel zu lösen übrig, ehe man völlig begreift, wie aus dem weltfreudigen Kanzler der Heilige, aus dem thatkräftigen König der elende Büßer wurde, so wird der Leser doch durch das Verfahren des Dichters in fortwährender Spannung erhalten, es beginnt in ihm eine angestrengte kombinatorische Thätigkeit, bis ihn nach und nach das Grauen vor dem Heiligen, ja, vor der Menschennatur überhaupt überkommt, und das ist allerdings ein Triumph der Kunst K. F. Meyers, die in diesem Werke, sowohl nach der Seite der psychologischen Entwicklung, wie nach der der poetischen Gestaltung des äußeren Lebens, auf der Höhe erscheint. Freilich, den Eindruck der Natur macht diese Kunst nicht, und für breitere Kreise und alle Zeiten ist sie daher nicht. — Auf den „Heiligen" folgten 1882 die „Gedichte" Konrad Ferdinand Meyers, auch sie reife, etwas herbe Kunst, arm an elementaren und naiven Lauten, aber von großer Wucht und vielfach vollendeter Schönheit. Vortrefflich gelungen erscheinen die Balladen, zu welcher Gattung der Dichter, der Art seines Talentes gemäß, eine besondere Neigung haben mußte. — Die in den „Kleinen Novellen" (1882) neuen Stücke „Plautus im Nonnenkloster" und „Gustav Adolfs Page" (Page Leublfing) sind von origineller Erfindung, aber doch nicht von besonderem Belang. Ergreifend ist die in der Zeit der Hugenottenkriege spielende Novelle „Leiden eines Knaben" (1883). Zur ganzen Höhe seiner Bedeutung erhebt sich Meyer wieder in den beiden Novellen „Die Hochzeit des Mönchs" (1884) und „Die Richterin". Die Hochzeit des Mönchs läßt er Dante am Hofe des Can Grande zu Verona erzählen, und zwar, indem er ihn alles in Beziehung zu anwesenden Personen setzen, von ihnen zum Teil Namen und Charakter nehmen läßt — ganz gewiß ein ziemlich geklügeltes Verfahren, das freilich wieder meisterhaft durchgeführt wird. Die Erzählung selbst spielt in Padua zur Zeit des Tyrannen Ezzelin und ist reich an reifer Schönheit und voll gelungener Darstellung glutvoller Leidenschaft. Nie ist die plastische und malerische Kraft des Meyerschen Talents glücklicher hervorgetreten, und auch der tiefere menschliche Gehalt fehlt nicht, wenn auch die Bedeutung des „Heiligen" lange nicht erreicht wird. — „Die Richterin" (1885), der vorigen Novelle in der Darstellung der Leidenschaft verwandt, hat ebenfalls große Vorzüge. Sie spielt zur Zeit Karls des Großen in Rhätien und behandelt Gattenmord und anscheinend sündige Geschwisterliebe in ebenso großumrissener wie geschlossener Form. Doch scheint mir hier der Geist der Zeit nicht getroffen, es ist zuviel Renaissance- (die Zeit Karls des Großen war freilich auch eine Art Renaissance), zu wenig germanische Berg- und Waldluft in der Novelle. Die Einzelheiten sind nichtsdestoweniger wunderbar. — Die beiden letzten Werke K. F. Meyers, „Die Versuchung des Pescara" (1887) und

„Angela Borgia“ (1891), dem Umfang nach fast Romane, beweisen des Dichters großartiges Verständnis für die Renaissance, zeigen aber eine Abnahme seiner dichterischen Kraft. Seine Plastik ist hier schon oft falsche Plastik, solche nämlich, die durch künstliches Aufblasen erreicht scheint, große Partien sind dann wieder einfach historische Relation. Und doch wagt man auch diese Werke noch nicht der archäologischen Kunst zuzuweisen, die Größe fehlt auch hier nicht.

Seit 1877 hat K. F. Meyer auf einer Besitzung in Kilchberg bei Zürich gelebt. 1880 verlieh ihm die Universität Zürich das Ehrendiplom eines Dr. phil., 1892 mußte er eines Gehirnleidens wegen eine Heilanstalt aufsuchen, genas aber bald wieder. — Er ist ohne Zweifel eine der merkwürdigsten Dichtererscheinungen der gesamten deutschen Dichtung: Kaum je hat sich historisches Anschauungsvermögen mit poetischer Kraft und Leidenschaft so innig vermählt, selten auch sind diese Kraft und Leidenschaft von einer fast raffinierten künstlerischen Ausbildung so wenig angegriffen worden. Meyer ist, wie gesagt, durchaus Kulturpoet, aber Eklektiker und Akademiker, wie die Münchner, ist er darum nicht. Am besten vergleicht man seine Kunst mit den bildenden Künsten, mit Plastik und Malerei, ja, man kann noch bestimmter sagen, er treibt in Erz, er webt farbige Teppiche, und wie es „übertriebene“ Reliefs giebt, wie die Teppiche nur auf bestimmte Entfernung und in bestimmter Umrahmung wirken, auch leicht etwas Totes behalten und in der Nähe die Fäden erkennen lassen, ähnlich steht es mit K. F. Meyers Dichtung. Sie ist Kunstpoesie im ausgesprochenen Sinne, es fehlt jener Hauch unmittelbaren Lebens, jene natürliche Einfalt, den auch die reifste Poesie des Genies glücklicherer Zeiten noch bewahrt, aber freilich, sie hat Größe und auch Wahrheit. Kluge Leute haben gemeint, an Meyer sei eigentlich ein großer Dramatiker verloren gegangen, andere haben seine Novelle als Musterroman hingestellt, da sie die wünschenswerte geschlossene Handlung hätte — die Wahrheit ist: K. F. Meyer ist der große Spezialist auf dem Gebiete der historischen Novelle, deren Stoffe nie zum Drama taugen, da sie nie zu typischer Bedeutung erhoben werden können, und ebensowenig zum Roman, da sie die Breite des Weltlaufs und der Geschichte nicht zu spiegeln vermögen. Ein so großer Charakteristiker, wie Meyer ist, er charakterisiert nie dramatisch, Motiv aus Motiv entwickelnd, ein so großer Darsteller, wie er ist, über den echt epischen Fluß der Erzählung verfügt er nicht, und so schuf er sich eine Kunstform eigener Art, in der er nun die größte Meisterschaft entwickelt. Meyers Novelle ist l'art pour l'art im höchsten und besten Sinne — aber Kunst aus vollstem Leben für das vollste Leben ist sie freilich nicht.

Vgl. „Die Gesch. d. Erstlingswerks“ (1894), Reitler, K. F. M. (1875), E. Mauerhof, K. F. M. (Zürich o. J.), WM 70 (E. Zabel), UZ 1888 II

(K. Schiffner), PJ 50 (Jul. Schmidt), DR 69 (Lina Frey), NS 44 (M. Löwenfeld), G 1880, 3.

Ludwig Anzengruber.

Ludwig Anzengruber wurde am 29. November 1839 zu Wien geboren. Sein Großvater war ein oberösterreichischer Bauer, sein Vater, Johann Anzengruber, ein kleiner Beamter bei der k. k. Gefällen- und Domänen-Hofbuchhaltung, seine Mutter eine Wienerin. Das poetische Talent scheint der Dichter von seinem Vater ererbt zu haben, der verschiedene Dramen verfaßte und auch eins in Ofen zur Aufführung brachte. Johann Anzengruber starb früh, bereits 1843, nnd ließ Frau und Kind in sehr beschränkten Verhältnissen zurück. Anzengruber besuchte die Unter- und ein Jahr lang auch die Oberrealschule seiner Vaterstadt und kam 1856 zu einem Buchhändler in die Lehre. Durch Lektüre erwarb er sich seine Bildung und begann auch schon zu schriftstellern. 1860 trat er als Schauspieler in eine Wandertruppe ein und verbrachte so sechs Jahre seines Lebens. Dann kehrte er nach Wien zurück und warf sich energischer auf die Schriftstellerei, sah sich aber doch genötigt, 1869 eine Stellung bei der Wiener Polizeidirektion anzunehmen. Nachdem er von 1860 bis 1869 über ein Dutzend Volksstücke bei den Wiener Vorstadttheatern eingereicht hatte, wnrde endlich eines, „Der Pfarrer von Kirchfeld" (von L. Gruber) vom Theater an der Wien angenommen und am 5. November 1870 mit großem Erfolg aufgeführt. Heinrich Laube, damals die große Theaterautorität, schrieb in der „Neuen freien Presse" darüber, und der Ruhm Anzengrubers war begründet. Im Jahre 1871 gab er seine Beamtenstellung auf und wurde Theaterdichter des Theaters an der Wien.

„Der Pfarrer von Kirchfeld" (im Druck 1872) erscheint zunächst als Tendenzdrama, schon äußerlich (Graf Finsterberg, Pfarrer Hell), und ein gut Teil seiner Wirkung war sicherlich auf Rechnung der Aktualität des Stückes zu setzen, das im Jahre der Erklärung des Unfehlbarkeitdogmas den Konflikt zwischen dem alten und dem neuen Glauben oder besser zwischen der Religion der Liebe und der streitenden Kirche darstellte. Doch hatte Laube diesmal recht, wenn er bemerkte, daß das Drama auch ästhetisch merkwürdig sei, „weil da feine tiefliegende Gedankengänge und Charakterzüge dem Volksstücke einverleibt werden, und weil neben unverarbeiteten Abstraktionen Szenen von blutvollem, echtem Talente zum Vorschein kommen". Genauere Kenner des Wiener Volksdramas mögen das Verhältnis des „Pfarrers" zu älteren Stücken, etwa den Mosenthal'schen und Friedrich Kaiser'schen, näher bestimmen, soviel ist sicher, daß Anzengruber seine Vorgänger schon hier nach zwei Richtungen übertraf: durch den gewichtigen Ernst, mit dem er seinen Konflikt behandelt, und durch die größere Unmittelbarkeit, mit der er das Volk darstellt. Daß trotzdem

sehr vieles einerseits abstrakt, andrerseits theatermäßig blieb (der berühmte Wurzelsepp ist mindestens noch halb Theaterfigur), und daß Anzengruber das Theatermäßige überhaupt nie überwand, wird sich freilich nicht bestreiten lassen. — Mit seinem nächsten Stück, dem „Meineidbauer" (1871, Dr. 1872) begründete Anzengruber nach der Anschauung seiner Verehrer die Bauerntragödie. Zu einer echten Tragödie fehlt wohl noch immer etwas, vor allem die tiefere Motivierung, mir macht auch gerade dieses Volksstück mit seinen starken, fast melodramatischen Effekten einen sozusagen Auerbachschen, Diethelm von Buchenbergschen Eindruck (wie denn auch Berthold Auerbach sein höchstes Wohlgefallen daran ausgedrückt hat); immerhin bezeichnet es in der Entwicklung Anzengrubers einen großen Fortschritt, und zwar nach der Seite der Charakteristik. Das Abstrakte ist hier völlig verschwunden, das Konventionelle (Franz, selbst Vroni) zwar noch nicht völlig, aber dafür ist die Hauptperson', der Kreuzweghofbauer, mit einer Reihe wahrhaft genialer Züge ausgestattet und in der Totalität durchaus glaubwürdig. Neben ihm ist noch die Burgerlies hervorzuheben.

Frischer und unmittelbarer, wenn auch weniger packend als der „Meineidbauer" ist die Bauernkomödie „Die Kreuzelschreiber" (1872). Nur die Voraussetzung erscheint etwas gesucht, es ist nicht wohl anzunehmen, daß aus reinen Bauernkreisen Zustimmungsadressen an Döllinger wegen seiner Haltung im Unfehlbarkeitsstreit, wohlverstanden, unbeeinflußt, erfolgt sind. Giebt man aber die Voraussetzung zu, so entwickelt sich die Komödie mit absoluter Folgerichtigkeit, und sie ist durch eine solche Lebensfülle und -treue, solche sinnliche Keckheit und so ungezwungenen Humor ausgezeichnet, daß sich ihr in der That wenig an die Seite stellen läßt, zumal aus der dramatischen Volkslitteratur. Besonderes Lob hat stets die Gestalt des Steinklopferhans gefunden, des Dorfphilosophen, der die ganze Handlung lenkt. Sie ist auch mit einer Reihe verwandter Gestalten in späteren Stücken ein Beweis, daß Anzengruber das Abstrakte wirklich zu überwinden im Stande war und, wie jeder echte Dramatiker, individualisierend an das Höhere und Höchste anzuknüpfen verstand. — Das den „Kreuzelschreibern" folgende Schauspiel „Elfriede" (1873), mit dem Anzengruber einen Versuch auf dem Gebiete des hochdeutschen Gesellschaftsstücks machte, ist mißlungen, desgleichen das Volksstück „Die Tochter des Wucherers" (1874) und im ganzen auch das bürgerliche Trauerspiel „Hand und Herz" (1874, 1875), das auf der Bahn von Hebbels „Maria Magdalene" ging, aber zum Schluß in ein Schauerstück ausartete. Dagegen war die neue Bauernkomödie „Der Gewissenswurm" (1874) wieder eine Meisterleistung Anzengrubers; nirgends ist der theatralische Geist, der Anzengrubers Stücke so oft verdirbt, glücklicher ferngehalten als hier, wo höchste szenische Einfachheit und unwiderstehliche

Komik sich mit gesunder Tendenz innig vereinigen. Auch die Komödie „Der Doppelselbstmord" (1876) ist lobenswert, wenn auch etwas possenhafter als der „Gewissenswurm". Doch entschädigt für die Possenhaftigkeit die originelle Gestalt des Dorfpessimisten Hauderer.

Am Ende der siebziger Jahre bringen dann stärkere soziale Elemente in Anzengrubers Dramatik ein. Schon „Der ledige Hof" (1877) enthält solche, insofern er das Bestreben des Bauernknechts, sich in einen fetten Hof hineinzusetzen, und außerdem die geschlechtlichen Verhältnisse des Dienstvolks darstellt. „Der Faustschlag" (1878) strebte dann die soziale Frage direkt auf die Bühne zu bringen, mißlang aber wieder im Schluß. Anzengrubers bedeutendstes Werk dieser Gattung ist ohne Zweifel „Das vierte Gebot" (1878), die Tragödie des Wienertums, wie man es allgemein und, wenn man nicht an die höchste dramatische Form denkt, mit Recht genannt hat. Ein tadelloses Drama ist das Stück leider wieder nicht, da zwei Handlungen oberflächlich, ja, ungeschickt (ein Musiklehrer, der in feinen Häusern Unterricht erteilt, wird aus Liebesverzweiflung — Feldwebel) verbunden sind. Aber als bloße Lebensdarstellung angesehen, ist das „Vierte Gebot" geradezu unvergleichlich, von solcher Wahrheit, Natürlichkeit und daher ungezwungener tiefergreifender Wirkung, daß ich ihm aus der ganzen neueren naturalistischen Litteratur, Gerhart Hauptmanns Werke eingeschlossen, nichts an die Seite zu stellen wüßte. Denn die „Weber" wirken vielleicht wuchtiger, sind aber doch viel einförmiger und „singulärer", vor allem in der Charakteristik schwächer. — Das Volksstück „Alte Wiener" (1878) fällt gegen das „Vierte Gebot" stark ab, obschon es doch manche gute Einzelheiten enthält; die Komödien „Das Jungferngift" (1878), „Die Trutzige" (1879) und „Brave Leute vom Grund" (1880, 1892) aber, so unterhaltsam sie sind, haben fast gar keine höhere Bedeutung. Als völlig mißlungen gilt „Aus 'm gewohnten Gleis" (1880).

Die Verkommenheit der deutschen Theaterverhältnisse in den siebziger und anfangs der achtziger Jahre, die Herrschaft der französischen Sittenkomödie und des elenden deutschen Feuilletonismus, der Operette und der gemeinen Posse hat auch Anzengrubers Drama um den größten Teil der unmittelbaren Wirkung gebracht. Er wandte sich denn auch mehr und mehr der Erzählung zu und übernahm im Jahre 1882 die Redaktion des belletristischen Wochenblattes „Die Heimat", darauf die des „Figaro". Sein erstes großes erzählendes Werk war der Roman „Der Schandfleck" (1877), der später durch Ausscheidung eines städtischen Teils („Die Kameradin" 1883) umgestaltet wurde. Den ersten (dörflichen) Teil dieses Romans halte ich für das poetischeste, was Anzengruber auf dem Gebiet der Erzählung geschaffen; das Verhältnis der einem Ehebruch das Leben verdankenden Leni zu ihrem nominellen Vater ist einzig schön gegeben. Diesem Romane folgten mehrere Bände kleiner Erzählungen: „Dorf-

gänge" (1879), „Feldrain und Waldweg" (1882), die Kalendergeschichten „Launiger Zuspruch und ernste Red" (1882) u. a. m. Alles in allem möchte ich auf dem Gebiet der kleinen Erzählung Rosegger über Anzengruber stellen, nicht sowohl, weil die meist gegen die Geistlichkeit gerichtete Tendenz vieler Geschichten mich abschreckt, sondern weil sie überhaupt mehr als Kopfarbeit den elementar gewordenen Erzählungen des Steirers gegenüber erscheinen. Eine ganze Reihe vortrefflicher Geschichten hat aber auch der Wiener Dichter geliefert, und speziell als Kalendergeschichtenerzähler ist er vorzüglich („Märchen des Steinklopferhans"). Als Anzengrubers erzählendes Hauptwerk wird allgemein der Roman „Der Sternsteinhof" (1885) angesehen, mit Recht, wenn man auf folgerechte Entwicklung und Schärfe der Charakteristik den Nachdruck legt. Was der Dichter in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Dorfgänge proklamiert hatte: daß er von der Verklärung des Lebens, die der Wahrheit widerspreche, absehen, das Leben selbst in die Bücher bringen wolle, hat er hier ohne jeden Rückhalt ausgeführt und ist damit selbständig zur modernen Wahrheitskunst gelangt. Es war thöricht, auch in diesem Romane noch agitatorische Tendenz sehen zu wollen, aber freilich ebenso thöricht, diesen Roman nun als den einzigen hinzustellen, der wirklich zeige, wie's im Leben zugeht, und den zielbewußten Egoismus der Heldin als die einzige in Betracht kommende Lebensmacht. Der Dichter des „Schandflecks" und noch mehr des „Gewissenswurms" wäre immerhin gegen den Verfasser des „Sternsteinhofes" ins Feld zu führen gewesen.

Mit dem Eindringen des Naturalismus in unsere Litteratur kam Anzengruber endlich zur vollen Geltung, auch außerhalb seiner Heimat. Nun begriff man erst die Bedeutung seines „Vierten Gebots". 1885 vollendete er denn auch wieder ein neues Drama, die Weihnachtskomödie „Heimgefunden" (1889), ein bürgerliches Schauspiel, das auch formell zu dem Besten gehört, was er geschaffen, und, so ernst es ist, als optimistisches Seitenstück zu dem „Vierten Gebot" bezeichnet zu werden verdient. Weiter hat er noch zwei seiner Erzählungen zu Dramen umgeschaffen, den „Einsam" zu der wirkungsvollen Bauerntragödie „Stahl und Stein" (1887) und „Wissen macht Herzweh" zu dem Volksstück „Der Fleck auf der Ehr" (1890), in dem vor allem die Gestalt des philosophischen Diebes Hubmayr interessiert. Für „Heimgefunden" hat der Dichter den Grillparzerpreis erhalten, wie schon früher (1878) den Schillerpreis. Anzengruber hätte die letzten Jahre seines Lebens glücklich verbringen können, wenn nicht seine Ehe so unglücklich gewesen wäre. 1873 geschlossen, mußte sie August 1889 ohne jedes Verschulden des Dichters geschieden werden. Wenige Monate darauf starb er, am 10. Dezember 1889.

In neuerer Zeit wird Anzengruber, wie das in Deutschland gewöhnlich so geht, schon hier und da überschätzt, der Vergleich mit Raimund,

der aus vielen Gründen geboten ist, genügt bei weitem nicht mehr. Man übersieht, daß Anzengruber bei all seiner dramatischen Begabung doch dem Theater zahlreiche verderbliche Konzessionen gemacht hat und zu vollendeter Künstlerschaft im Ganzen nicht durchgedrungen ist. Das ist nicht allein aus den Zeitumständen und den Schauspielerlehrjahren des Dichters, sondern auch aus seiner Veranlagung zu erklären, die, wie die Jeremias Gotthelfs und aller natürlichen Naturalisten, sozusagen poetisch-praktisch war, auf praktische Wirkung ausgehen mußte. Daher ist es von vornherein falsch, an Shakespeare (mochte dieser immerhin auch Theaterpraktiker sein) und unsere großen deutschen Tragiker zu erinnern, zur wirklichen Tragödie kommt es bei Anzengruber nie, trotz eines metaphysischen Zuges, der in ihm steckt. Aber unrecht ist es auch, den poetisch-praktischen, sozialen Zug des Naturalisten, wie es vielfach geschehen ist, einfach als „Tendenz“ in dem alten abgebrauchten Sinne des Wortes hinzustellen; er geht ja unbedingt auf die Darstellung des ganzen Lebens, will gerade durch die künstlerisch-treue Darstellung sozial wirken, und das ist etwas ganz anderes, als wenn man das Leben einem Dogma zuliebe tendenziös gestaltet oder gar zur Illustrierung eines Lehrsatzes den Schein des Lebens wachruft. Anzengruber ist nun freilich nicht von vornherein frei von Tendenz und Naturalist gewesen, er stand lange genug dem Realismus Berthold Auerbachs nahe und kämpfte gegen die Kirche, aber er ist doch so gut Naturalist geworden, wie er den landläufigen Liberalismus und Humanitätsschwindel, für den man ihn immer noch einschlachten möchte, mit tieferen sozialen Anschauungen vertauscht hat und im ganzen immer die Liebe zum Volke, nicht Parteibegeisterung das sein Schaffen Bestimmende gewesen ist. Seine Dichtergröße beruht natürlich auf der Echtheit und Vielseitigkeit seiner Menschengestaltung, da kommt er, wie gesagt, bald nach Jeremias Gotthelf. Wie dieser ist er keineswegs Dialektdichter, aber doch auch, noch umsomehr, weil er Dramatiker ist, in erster Reihe auf das eigene Stammestum, das in diesem Fall allerdings Millionen umfaßt, angewiesen. Man wird es vielleicht einmal als das litterarische Hauptverdienst unseres Jahrhunderts hinstellen, daß es große Stammesdichter in größerer Zahl um die Klassiker und ihre wenigen berufenen Nachfolger herumgestellt hat.

Ges. Werke, 10 Bde 1890. Neueste Aufl. 1898. Vgl. Anton Bettelheim, L. A. (1890), L. Rosner, Er. an L. A. (1890), UZ 1880 II (S. Feldmann), PJ 65 (Franz Servaes), NS 2 (J. Rank), G 1891 2 (M. Necker).

Peter Rosegger.

Wie Anzengruber, ist auch Rosegger Autodidakt, in noch höherem Grade; denn Anzengruber war doch kaum je von der Welt der Bildung

getrennt, während Rosegger erst spät in sie hineinwuchs. Geboren am 31. Juli, am Vorabende von Petri Kettenfeier (daher P. K. Rosegger), 1843 zu Alpl bei Krieglach in Obersteiermark als der Sohn eines kleinen Bauern, wuchs er zwischen Feld und Wald ohne Schulunterricht auf, lernte aber Lesen und Schreiben von einem pensionierten Schulmeister und gab früh Zeichen von Begabung. Zu schwächlich, um der Bauernarbeit gewachsen zu sein, wurde er mit siebzehn Jahren einem Schneider in die Lehre gegeben und zog nun vier Jahre lang mit seinem Lehrherrn von Bauernhof zu Bauernhof „auf die Ster". Sein Bildungsdrang verließ ihn jedoch nicht, und gleichzeitig machte sich der Produktionsdrang immer stärker geltend; er schrieb eine Menge Gedichte, Erzählungen, Dramen und Aufsätze, ganze periodische Zeitschriften und ließ sie bei seinen Bekannten kursieren. Im Jahre 1864 sandte er einige Arbeiten an die „Grazer Tagespost" und wurde nun von Albert Swoboda, dem Herausgeber dieser Zeitung, entdeckt. Dieser warb Gönner, und Rosegger wurde, nach dem hergebrachten, in solchen Fällen stets verunglückenden Versuch mit der Buchhändlerlaufbahn, der in Laibach gemacht wurde, 1865 auf die Akademie für Handel und Industrie in Graz gesandt. Auf dieser studierte er bis 1869 und veröffentlichte dann unter der Protektion Robert Hamerlings seine ersten Gedichte in obersteirischer Mundart „Zither und Hackbrett" (1870). Ein Stipendium des Steiermärkischen Landesausschusses gab dem jungen Dichter die Möglichkeit, noch weiter seinen Studien obzuliegen und auch zu reisen, 1870 durch Norddeutschland, Holland und die Schweiz, 1872 nach Italien. Inzwischen erschienen auch die ersten Sammlungen seiner Erzählungen, 1875 sein erstes größeres Werk, „Die Schriften des Waldschulmeisters". 1876 gründete Rosegger zu Graz die Monatsschrift „Heimgarten", die er noch jetzt herausgiebt, und lebte seitdem dort und in Krieglach, wo er ein Haus besitzt. Er hat dann noch Reisen zum Vortrag seiner eigenen Dichtungen unternommen.

Die Fruchtbarkeit Roseggers ist sehr groß, er mag bis jetzt sechzig bis siebzig Bände geschrieben haben. Ein Teil von diesen erschien als P. K. Roseggers „Ausgewählte Schriften" in dreißig Bänden von 1881 bis 1894. Wie das bei solcher Fruchtbarkeit nicht anders sein kann, sind die Erzählungen Roseggers ungleich und auch die besten oft nicht frei von künstlerischen Schwächen. Legt man aber den Maßstab des Volksschriftstellers an, so gehört Rosegger unzweifelhaft zu den hervorragendsten Erscheinungen unserer Litteratur: an Kenntnis des eigenen Volkstums und lebendigem Mitgefühl mit dem Volke haben ihn bisher wenige übertroffen, sein Darstellungstalent ist von großer Kraft und Frische, seine Persönlichkeit außerordentlich anziehend. Auch ist, wie schon angedeutet, trotz seiner Fruchtbarkeit eine ununterbrochene Entwicklung bei ihm zu verspüren, die ihn von der mehr oder minder skizzenhaften Dorfgeschichte zum künstlerisch

komponierten Roman, von dem oberflächlichen österreichischen Zeitungsliberalismus zum wahrhaft sozialen Standpunkt geführt hat. „Rosegger", meint Adolf Stern, „muß gewaltige innere Kämpfe durchlebt und siegreich durchgestritten haben, ehe er klar erkannte, daß seinen ursprünglichen und instinktiven Anschauungen ein weit höheres Recht innewohnte, als den Gedanken, für die man ihn zu gewinnen trachtete", ehe er erkannte, fügen wir hinzu, daß das unerschütterte Volkstum das Heil jedes Volkes sei. Dem radikalen Stadtmenschen Anzengruber gegenüber, erscheint der Landmensch Rosegger fast konservativ. Ein Reaktionär ist er aber selbstverständlich ebensowenig geworden, wie ein Sozialdemokrat; er gehört zu den modernen Menschen, die in keinem Dogma das Glück und die Zukunft der Menschheit finden, allein im freudigen Schaffen. — Die Dorfnovellen, Erzählungen und Skizzen Roseggers, in zahlreichen Bänden gesammelt, stellen das steirische Leben nach allen Richtungen, in die Breite und in die Tiefe, und unter den verschiedensten Beleuchtungen dar; nur etwa Jeremias Gotthelf hat ein so vollständiges Bild seines Volkstums (in „konzentrierten" Werken freilich) geliefert. Zieht Anzengruber die religiösen Konflikte vor und berührt vornehmlich die wunden Stellen des Volkskörpers, so verschmäht Rosegger dies zwar auch nicht, aber er hat darum die Freude an der Fülle und gesunden Lust des Lebens nicht verlernt und läßt sie in zahlreichen Werken voll zu ihrem Recht kommen. Ganz gewaltig ist sein Gestaltenreichtum. Alles in allem ist Rosegger naiver und hingebender als Anzengruber, dieser der stärkere Geist und schärfere Charakteristiker. Als die berühmtesten Sammlungen Roseggerscher Geschichten, die immer wieder mit neuem Reiz wirken, seien hier die „Geschichten aus den Alpen" (1873), „Aus Wäldern und Bergen" (1875), „Sonderlinge aus dem Volke der Alpen" (1875), „Das Geschichtenbuch des Wanderers" (1885), „Dorfsünden" (1887), „Der Schelm aus den Alpen" (1890), „Der Waldvogel" (1895) genannt.

Von den größeren Werken Roseggers steht das erste, „Die Schriften des Waldschulmeisters," ohne Zweifel unter dem Einflusse Stifters, mit dessen Naturschilderung die Roseggers überhaupt manches gemein hat. Es ist ein von sehr vielen Reflexionen unterbrochener biographischer Roman, der die Entstehung der Kultur in einer steirischen Waldöde zeigt, dabei freilich das Individuelle, wie das ja auch bei der gewählten Tagebuchform selbstverständlich ist, nicht vernachlässigt. So lose die Form des Buches erscheint, sein Gesamteindruck ist doch durchaus einheitlich; wir empfinden, daß hier das Menschenleben überhaupt gespiegelt wird, und die mächtige Resignation, die das Endergebnis ist, wirkt tiefergreifend. — Mit dem „Gottsucher" (1883) wagte sich Rosegger an das religiöse Problem der Gegenwart, und zwar schuf er sich für seine poetisch-metaphysischen Absichten eine ganz besondere Darstellungsweise: Er verlegte

die Geschichte in eine ferne Vergangenheit, eine unbestimmt gelassene Zeit, und doch gab er die Menschen seiner steirischen Heimat im ganzen, wie sie heute sind. Dadurch erhielt der Roman etwas Schweres und Dunkles, das auch in der Sprache zur Geltung kommt und von großer Wirkung ist, aber auch seine symbolische Bedeutung, und wenn man das Werk überhaupt „symbolistisch" nennen will, so trifft man wohl das Rechte. Hier haben wir also das erste Auftreten des modernen Symbolismus in unserer Litteratur, ein ganz selbständiges, so daß der später durch die jüngere Generation besorgte Import aus Frankreich garnicht nötig gewesen wäre; aber wir Deutschen entlehnen ja immer noch, was wir im Grunde schon haben. Der Roman stellt dar, wie eine Alpengemeinde ihren unwürdigen Priester erschlägt und deshalb dem Interdikt verfällt, darauf die Religion abschafft und sich dem wüstesten Sinnenleben ergiebt, als sie aber daran fast zu Grunde gegangen, für eine neue Religion, die Feuerreligion, gewonnen und von dem Priester dieser Religion durch den Feuertod entsühnt wird. Es ist garnicht schwer, von diesem Roman Roseggers Fäden zur „Versunkenen Glocke" Hauptmanns hinüberzuleiten. Über die logisch-psychologische Richtigkeit der von Rosegger gegebenen Entwicklung mag man streiten, sicher ist, daß sie im ganzen machtvoll poetisch dargestellt wird, wenn auch nicht alle Einzelheiten gleich gelungen sind. — Der kleine Roman „Heidepeters Gabriel" (1886) erscheint als poetische Selbstbiographie des Dichters. — Sehr große soziale Tragweite hat der Roman „Jakob der Letzte" (1888), der die Vernichtung eines Walddorfes, der Aufforstung halber, darstellt. Als durchweg auf unheilvollen Vorgängen der Gegenwart beruhend, ist der Roman wie mit dem Herzblut des Dichters geschrieben. — Ein symbolistisches Werk auf dem Untergrunde steirischen Volkstums ist wieder der Roman „Martin der Mann" (1889), der gleich zwei Probleme, das in neuester Zeit vielerörterte des „Königs" und das zwischen Mann und Weib, behandelt. Der Held Martin hat, als ihn das Los traf, den Herrscher eines Herzogtums getötet und gewinnt dann die Liebe von dessen Nachfolgerin. Sie entsagt ihm zuliebe dem Throne, kommt aber über den Mord nicht weg. Die Gewalt des „Gottsuchers" erreicht dieser Roman nicht. — Einen historischen Roman (aus der Zeit des tiroler Aufstandes) schuf Rosegger in „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" (1893), freilich nur einen Episodenroman, dem der große historische Fluß fehlt, so reich er auch an rührenden und erhabenen Situationen ist. — Gewissermaßen an die Schriften des Waldschulmeisters knüpft „Das ewige Licht" (1896) wieder an: Wie dort die Eroberung der Waldöde für die Kultur, wird hier die Vernichtung einer einsamen Gebirgssiedlung durch die Kultur dargestellt, und zwar formell ganz gleich, durch das Tagebuch eines Priesters. Der Roman ist von fast niederwuchtender Tragik. Diese Tragik aber ohne

weiteres auf mehr und mehr überhandnehmenden Pessimismus des Dichters zurückzuführen, scheint mir doch nicht erlaubt. Wohl sind die Zustände Österreichs derart, daß Optimismus ein Verbrechen wäre, aber die Quelle der Hoffnung fließt doch auch dort, sie fließt aus dem Vertrauen auf die unzerstörbare gesunde Kraft des deutschen Volkstums, der wir doch auch so hervorragende dichterische Erscheinungen, wie Anzengruber und Rosegger, verdanken.

Vgl. das autobiogr. „Waldleben" (1897), außerdem A. B. Swoboda, P. K. R. (1886), Adolf Stern (Studien), WM 55 (H. Lorm), UZ 1882 II (A. Moeser).

Marie von Ebner-Eschenbach.

In dem Aufsatz „Aus meinen Kinder- und Lehrjahren" (K. E. Franzos, Das Erstlingswerk) hat Marie von Ebner-Eschenbach selbst über ihre Entwicklung berichtet: Auch bei ihr bestätigt sich wieder der Satz, daß ein großes Talent selbst unter schwierigen Umständen seinen Weg findet und nicht blos auf sein eigenstes künstlerisches Gebiet, sondern auch zu jener geistigen Höhe und Vorurteilsfähigkeit gelangt, ohne die wir uns das echte Talent nun einmal nicht denken können. Aus der für das geistige Leben Deutschlands im allgemeinen wenig bedeutenden österreichischen Aristokratie hervorgegangen, besitzt die Dichterin vielleicht noch mehr geistige Freiheit als ihre Landsleute Anzengruber und Rosegger, ist auf den Höhen und in den Tiefen des sozialen Lebens gleich heimisch und hat ihrer Kunst, dabei wohl durch ihre aristokratische Herkunft und Bildung, sowie ihr Geschlecht unterstützt, einen allgemeindeutscheren Charakter zu verleihen vermocht als jene beiden. Sie ist unbedingt die größte deutsche Erzählerin überhaupt und tritt so ebenbürtig neben die größte lyrische Dichterin Deutschlands, Annette von Droste-Hülshoff, die ja auch eine Aristokratin war.

Marie von Ebner-Eschenbach ist eine geborne Gräfin Dubsky und wurde auf dem mährischen Gute Zdislavic am 13. September 1830 geboren. Bald nach ihrer Geburt starb ihre Mutter, die Großmutter, dann eine Stiefmutter übernahmen die Sorge für das Kind. Aber auch diese Stiefmutter starb bald wieder, und erst die dritte Frau ihres Vaters konnte die Erziehung der jungen Gräfin zu Ende führen. Diese zweite Stiefmutter setzte an die Stelle des französischen Unterrichts den deutschen nnd machte ihre Stieftochter mit der deutschen Litteratur bekannt. Der Aufenthalt der Familie Dubsky wechselte zwischen dem mährischen Gute und Wien, und wie dort das mährische Landvolk, lernte die Gräfin hier die aristokratischen Kreise Oesterreichs kennen, die beiden Klassen, in der sich die Erzählungen der Dichterin hauptsächlich bewegen. Großen Eindruck machten die Vorstellungen des Burgtheaters auf die Herangewachsene und

regten sie auch bereits zur Produktion an. Im Jahre 1848 vermählte sich Marie Dubsky mit dem damaligen Geniehauptmann (jetzigen Feldmarschall-Lieutenant) Baron Ebner von Eschenbach und lebte mit ihm zuerst in Wien, dann zwölf Jahre lang, von 1851 bis 1863, zu Klosterbruck in Mähren, wo er Professor der Naturwissenschaften an der Ingenieur-Akademie war. Hier entstand das Trauerspiel „Maria Stuart in Schottland", das gedruckt (1860) und an die Bühnen versandt, in Karlsruhe auch aufgeführt wurde. Über dieses Werk schrieb Otto Ludwig eine ausführliche Kritik, in der er dem „Herrn von Eschenbach" jegliche dramatische Begabung absprach und ihm nur ein gewisses rhetorisches Talent zugestand. Der „Maria Stuart" ist später noch eine „Marie Roland" (1867) gefolgt, auch ein dramatisches Gedicht „Doktor Ritter" (1872) und ein Lustspiel „Männertreue" (1874). Auf das ihr angemessene Gebiet gelangte Marie von Ebner-Eschenbach erst mit ihren „Erzählungen" (1875), weiteren Kreisen bekannt wurde sie dann Anfang der achtziger Jahre, vor allem durch ihre „Dorf- und Schloßgeschichten" (1883). Von 1863 an lebte sie wieder in Wien.

Die seit 1892 erschienenen „Gesammelten Schriften" von Marie von Ebner-Eschenbach, sechs Bände, enthalten in Band I Aphorismen (zuerst 1880) und Parabeln, Märchen und Gedichte (1892), in Band II die „Dorf- und Schloßgeschichten" (1883 und 1886), in Band III nnd IV „Erzählungen", in Band V „Das Gemeindekind" (1887), in Band VI „Unsühnbar". Eine Reihe von Werken wie „Ein kleiner Roman" (1889) und die späteren Erzählungen sind in diese Sammlung noch nicht aufgenommen. Die Aphorismen, Parabeln und Märchen sind meist sehr glückliche, für die geistige Eigenart der Verfasserin zeugende Produkte, unter den wenigen Gedichten finden sich einzelne schöne. Die Erzählungen zerfallen stofflich, wie schon angedeutet und wie der Titel der beliebtesten Sammlung glücklich ausdrückt, in Dorf- nnd Schloßgeschichten, doch sind viele eben auch zugleich Dorf- und Schloßgeschichten, indem sie das Verhältnis der aristokratischen Schloßherrschaft zu ihren bäuerlichen Untergebenen und Nachbarn, vor allem auch zu ihren Bedienten darstellen. Die Galerie der dienenden Wesen, von der Gesellschaftsdame bis zum Stallknecht, die M. v. Ebner-Eschenbach geschaffen, ist sehr reich. In ihren späteren Werken sehen wir sie dann aber auch in den bürgerlichen Kreisen Wiens heimisch geworden, ja, wir finden, daß ihr kein Gebiet des Lebens mehr fremd ist. Fast alle Erzählungen der Ebner-Eschenbach sind Gegenwartsgeschichten; wo sie doch einmal vergangene Zustände schildert — und sie versteht das sogar vortrefflich —, da läßt sie wenigstens in der Gegenwart, also aus der Erinnerung erzählen, vgl. „Er läßt die Hand küssen" und „Ein kleiner Roman". Ihrer dichterischen Art nach muß man alle Werke der Dichterin als „reine Erzählungen" bezeichnen; weder gewinnen

die kleineren die strenge Novellenform noch wachsen sich die größeren zu Romankompositionen aus. Aber als Erzählerin steht M. v. Ebner-Eschenbach, wie schon bemerkt, auch unvergleichlich da: die Geschichte, das wirklich zu Erzählende ist ihr die Hauptsache, Charaktere, Milieu, Stimmung, so vortrefflich sie in der Regel gelingen, sind nur seinetwegen da, alles fließt in schönem, ruhigen Strom dahin, keine Engen, keine Wirbel, nur die sonnigen Lichter des Humors spielen auf dem Wasser. Es ist ein ganz eigener, schalkhafter Humor, über den Frau v. Ebner verfügt, und wie er etwa in den „Kapitalistinnen“ und „Comtesse Muschi“ den reinsten Ausdruck gewinnt: Er tritt nie für sich allein auf, sondern haftet an den Gestalten, er wird nie derb und barock wie der Kellers und Raabes, er übertreibt nur ein bischen und läßt uns vergnügt lächeln, kurz, es ist ein feiner Frauenhumor. Hier und da, z. B. in der Schriftstellergeschichte „Bertram Vogelweid“ mischt er sich mit sicher treffendem, aber nicht verletzendem Spott. — Unter den Erzählungen die besten auszuwählen ist nicht leicht, doch mögen hier „Die Unverstandene auf dem Dorfe“, „Er läßt die Hand küssen“, „Lotti, die Uhrmacherin“, „Nach dem Tode“, „Wieder die Alte“, „Die Freiherrn von Gemperlein“, „Oversberg“, „Die Kapitalistinnen“, „Zwei Komtessen“, „Glaubenslos“, „Ein kleiner Roman“, „Rittmeister Brand“, „Bertram Vogelweid“ genannt sein.

Die größere Erzählung „Das Gemeindekind“ stellt die Entwicklung eines armen mährischen Burschen, dessen Vater als Mörder hingerichtet worden und dessen Mutter, freilich unschuldig, im Zuchthause sitzt, zu einem tüchtigen Manne dar. Man hat dieser Erzählung, wie überhaupt dem Schaffen der Dichterin, eine pädagogische Tendenz vorgeworfen, aber man darf dies in keinem andern Sinne thun, als man beispielsweise auch bei „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ von pädagogischer Tendenz reden kann: Die Darstellung des Lebens ist realistisch und keineswegs tendenziös, aber freilich hat die Dichterin ein Ziel, das sie erreichen will. Mit diesem Vorwurfe hängt der andere zusammen, daß Marie von Ebner-Eschenbach zu einer einseitig optimistisch-idealistischen Anschauung neige und bewußt einen Teil der Eindrücke des Lebens unterdrücke, daß sie also schönfärbe. Wer Erzählungen, wie „Er läßt die Hand küssen“ oder „Wieder die Alte“ und viele Einzeldarstellungen sozialer Schäden in den Erzählungen gelesen hat, wird diese Behauptung nie zugeben können, aber freilich ist die Dichterin eine viel zu gesunde und freie Natur, und es ist ihr mit ihrem Sozialgefühl viel zu ernst, als daß sie die wohlfeile Anklagelitteratur unserer Zeit um eine Reihe von Schreckensdarstellungen bereichern oder gar unter die emanzipierten Weiber, die die Kraftstücke der Männer noch überbieten, gehen möchte. Sie hat erkannt, daß alle Anklagen der Gesellschaft, daß die ganze moderne Gesetzesmacherei den sozialen Sinn bei Hoch und Gering und damit gesunde Zustände nicht begründen können, daß es auf das

praktische Vorgehen des Einzelnen, das Thun, das mit der alten Wohlthäterei wenig gemein hat, ankommt, und so stellt sie in ihren Lieblingshelden solche praktische Sozialisten hin, die zwar ein wenig idealistisch, aber doch nicht unglaubwürdig erscheinen und jedenfalls nicht aufdringlich pädagogisch wirken. Hier ist etwa „Nach dem Tode" charakteristisch, zum Teil auch „Unsühnbar", Frau von Ebners zweite größere Erzählung, die wesentlich die Darstellung des vergeblichen Bemühens, einen Ehebruch zu sühnen, ist. An dieser Erzählung hat man namentlich die Darstellung des Ehebruchs selbst, der nur durch Leidenschaft erklärbar zu machen sei (was ich schon bestreite, u. a. auch im Hinblick auf Fontanes „Effi Briest"), getadelt und weiter geschlossen, daß der Dichterin die Darstellung glühender sinnlicher Empfindungen überhaupt versagt sei. Nun, es kommt bei „Unsühnbar" weniger auf die Darstellung des Ehebruchs selber, als auf die seiner Folgen an; daß M. v. Ebner-Eschenbach eine sinnliche Atmosphäre wohl zu geben vermag, beweist u. a. „Ein kleiner Roman". Mit den modernen Mänaden hat sie allerdings, Gott sei Dank, nichts gemein. Wohl möchte auch ich nicht behaupten, daß das Talent der Dichterin nicht seine Schranken habe, aber das sind eben die Schranken der gesunden und reinen weiblichen Natur überhaupt. Im übrigen ist ihr nichts Menschliches fremd, und in ihrem künstlerischen Können und an edler Bildung steht sie so hoch, daß alle übrigen schreibenden Frauen unserer Zeit, so talentvoll manche auch sind, neben ihr fast verschwinden. An ihr würde — das ist für mich einer Frau gegenüber das höchste Lob — Goethe seine Freude gehabt haben.

Vgl. WM 62 (Ernst Wechsler), DR 64 (M. Necker), 77 (E. Schmidt), NS 71 (Karl Bienenstein), G 1876, 5 (Necker). Brausewetter, Meisternov. deutscher Frauen (1897).

Die kleineren echten Talente der siebziger und achtziger Jahre.

1. Österreicher und Süddeutsche.

Ferdinand von Saar, geb. am 30. September 1833 zu Wien, war Offizier, nahm nach dem Feldzuge von 1859 seinen Abschied und lebt seitdem der Poesie, meist auf seinen mährischen Gütern. Er erweckte mit seiner Tragödie „Kaiser Heinrich IV." (Hildebrand, Heinrichs Tod; 1863—67) Hoffnungen, die sich nicht ganz erfüllt haben, obwohl noch einige gute dramatische Werke, wie „Die beiden de Witt" (1875), folgten. Beachtenswert ist Saar auch als Lyriker und besonders als Erzähler mit den „Novellen aus Österreich" (1876) und späteren Sammlungen. Vgl. NS 81 (J. Minor). — Saars Freund, Stephan von Millenkowics, als Dichter **Stephan Milow,** geb. am 9. März 1836 zu Orsowa, ebenfalls Offizier, jetzt in Görz lebend, ist vor allem Lyriker

(„Gedichte“ 1864, Gesamtausgabe 1882), hat aber auch feine Novellen geschrieben, unter denen die Sammlung „Wie Herzen lieben“ (1883) ausgezeichnet wird. — Moderner als diese beiden ist der Galizier (Jude) **Karl Emil Franzos,** geb. am 25. Okt. 1848, als Schriftsteller in Wien und Berlin lebend, der mit den Kulturbildern „Aus Halbasien“ (1876) begann, dann die Novellensammlung „Die Juden von Barnow“ (1877) veröffentlichte und darauf mit „Ein Kampf ums Recht“ (1882), der das Michael Kohlhaas-Motiv mit großer Gewalt auf galizischem Boden behandelt, zum Roman überging. Seine späteren Romane und Erzählungen, „Der Präsident“, „Der Wahrheitssucher“, sind schwächer und nicht ohne sensationelle Elemente. Vgl. „Die Gesch. des Erstlingswerks“.

Karl Stieler, geb. am 15. Dezember 1842 zu München als Sohn des Hofmalers Joseph Stieler, wollte Maler werden, mußte aber die Rechte studieren und starb bereits am 12. April 1885 als bayrischer Archivassessor. Er war mit dem Volke der bayrischen Berge aufs innigste vertraut, und die verschiedenen Sammlungen seiner Dialektgedichte („Bergbleameln“ 1865, „Weil's mi freut“ 1876, „Habt's a Schneid“ 1877, „Um Sunnawend“ 1878) erscheinen daher wirklich naturwüchsig. Als hochdeutscher Lyriker („Hochlandlieder“ 1879, „Neue Hochlandlieder“ 1881) steht er Scheffel und den Münchnern nahe, trifft aber auch den Volkston. Sehr beliebt ist nach seinem Tode „Ein Winter-Idyll“ (1885) geworden. Vgl. K. v. Heigel, K. St. (1891), WM 53 (W. Kirchbach), UZ 1885 I (Anton Schlossar). — **Maximilian Schmidt,** zu Eschlkam im bayrischen Walde am 25. Februar 1832 geboren, bayrischer Offizier, seit 1866 als Schriftsteller in München lebend, veröffentlichte 1863 bis 1869 „Volkserzählungen aus dem bayrischen Walde“, wählte später auch das bayrische Hochland zum Schauplatz seiner Geschichten. Erst Anfang der achtziger Jahre wurde er weiteren Kreisen bekannt, hat dann aber seinem Talente durch Vielproduktion geschadet. „Gesammelte Werke“ 1884—90. „Volkserzählungen“ 1893 ff. — **Heinrich Schaumberger,** geb. am 15. Dezember 1843 zu Neustadt an der Haide im Koburgischen, Volksschullehrer an verschiedenen Orten, gest. am 16. März 1874 zu Davos an der Lungenschwindsucht, hat das Volksleben seiner ostfränkischen Heimat nach allen Richtungen mit stark sozialer Tendenz dargestellt. Seine „Gesammelten Werke“ (1875/76) enthalten die größeren ernsten Geschichten „Im Hirtenhaus“, „Zu spät“, „Vater und Sohn“, den Schulmeisterroman „Fritz Reinhardt“ und die humoristischen „Bergheimer Musikantengeschichten“. Vgl. Möbius, H. S., s. Leben u. s. W. (1883), E. Schreck, H. S., Vortrag (1896).

2. Norddeutsche.

Richard (von) Volkmann, als Dichter **Richard Leander,** geb. am 17. August 1830 zu Leipzig, gest. als Professor und Direktor der

Chirurgischen Klinik zu Halle am 28. November 1889, machte sich durch die hübschen Märchen „Träumereien an französischen Kaminen" (1871) als Dichter bekannt und gab später u. a. noch „Gedichte" (1878) heraus, unter denen manches Zarte und hier und da auch Volkstümliche ist. Vgl. Krause, Zur Er. an R. v. V. (1890), NS 47 (H. Gilander). — Ihm als Lyriker verwandt ist **Viktor Blüthgen** aus Zörbig in der Provinz Sachsen, geb. am 4. Januar 1844, eine Zeit lang Redakteur der Gartenlaube, jetzt in Freienwalde a. O. lebend. Er hat namentlich viele reizende Kinderlieder geschrieben, dann gute Erzählungen, endlich auch einige große Romane, wie „Aus gärender Zeit" (1884), die lebendige Darstellung und Humor aufweisen. — **Johannes Trojan**, geb. am 14. August 1837 zu Danzig, Redakteur des Kladderadatsch, hat ebenfalls hübsche lyrische Gedichte, Kinderlieder und realistische Skizzen geschrieben. — Bedeutender ist sein Freund **Heinrich Seidel**, geb. am 25. Juni 1842 zu Perlin bei Wittenburg, Ingenieur, dann Schriftsteller in Berlin, der als Meister einer humoristischen Miniaturkunst gilt, doch vielfach überschätzt wird. Als Lyriker („Blätter im Winde" 1872, „Glockenspiel", ges. Ged. 1889 und 1893) schreitet er auf den Spuren Theodor Storms, als Erzähler stellt er eine vom Strom des modernen Lebens kaum berührte liebenswürdige Kleinwelt dar (seine Leberecht Hühnchen-Geschichten), deren Vorhandensein nicht gerade bestritten werden kann, die aber für die Poesie im ganzen wenig bedeutet, da ihre auf ein bescheidenes Lebensbehagen gestellten Menschen Schicksale eben nicht haben können. Wie bei allen Kleinmalern, hat sich dann auch bei Seidel eine etwas übertriebene Selbstgefälligkeit herausgebildet. Vgl. Stern (Studien), A. Biese, Fritz Reuter, Heinrich Seidel u. der Humor in d. deutschen Dichtung (1891). — **Johann Hinrich Fehrs**, geb. am 10. April 1838 zu Mühlenbarbek in Holstein, Leiter einer Privattöchterschule in Itzehoe, schrieb in den siebziger Jahren hochdeutsche erzählende Gedichte, dann 1878 die plattdeutsche Erzählung „Lütt Hinnerk", der 1887 die kleinen Erzählungen „Allerhand Slag Lüd" folgten. Seine „Gedichte" erschienen 1886 — auch in den plattdeutschen ließen sich wohl Stormsche Einflüsse finden.

Wilhelm Busch, geb. am 15. April 1832 in Wiedensahl (Hannover), begann 1859 für die „Fliegenden Blätter" seine ersten Bilderbogen zu zeichnen, Anfang der sechziger Jahre erschienen dann „Max und Moritz" und „Hans Huckebein", Anfang der siebziger die satirischen Bücher „Der heilige Antonius von Padua", „Die fromme Helene", „Pater Filucius". Busch ist wahrscheinlich der schlagendste Humorist und Satiriker dieser Periode, seine scheinbar formlosen „Texte" sind voll der glücklichsten Wendungen und Wirkungen, daher auch volkstümlich geworden. Busch lebt in seiner Geburtsstadt. Vgl. Daelen, Über W. B. (1886), NS 54 (P. Lindau).

---

8. Der Feuilletonismus und die archaeologische Dichtung.

Ein Gemälde der sogenannten Gründerzeit an dieser Stelle zu geben, wird man mir erlassen. Die meisten von uns haben sie noch mit erlebt und werden die scharfen Worte, mit denen sie zum Beispiel Adolf Stern charakterisiert: Wüster Genußtaumel, sittliche Verlotterung, Lüsternheit und Gemütsroheit, materieller Dünkel, niedrige Geldanbetung gewiß unterschreiben. Es ist kein Zweifel, daß die Zeitkrankheit in der denkbar gefährlichsten Form auftrat und auch in den entlegensten Winkeln des Reiches wirkte. Dennoch wäre es falsch, eine plötzliche Erkrankung des ganzen Volkes anzunehmen, wenn auch weite Kreise von einer Art Rausch ergriffen waren. Die Decadence war schon vor dem Kriege da; jetzt trat sie in abschreckender Weise zu Tage, aber doch namentlich in einer Gesellschaftsschicht, in der, die ich als die moderne Gesellschaft bezeichnet habe, und die wesentlich in den Großstädten zu finden war, dort aber auch im Vordergrunde stand und im Ganzen mit dem Schlagwort „Bildungspöbel" abzuthun ist. Die Schichten, die die eigentlichen Träger unserer nationalen Kultur und Sitte waren, wurden von der Krankheit nicht in dem Maße befallen, daß eine allgemeine Zersetzung eingetreten wäre, wenn auch die Epidemie alle Stände und nicht bloß das internationale Gesindel ergriff. So war es denn noch möglich, die Krankheit zu unterdrücken, doch gelang es nicht, das Gift aus dem Volkskörper zu entfernen, es fraß weiter und schwächte den Organismus immer mehr; die Decadence dauerte trotz jenes Ausbruchs fort und erreichte erst eine Reihe von Jahren später, im Anfang der achtziger Jahre ihre Höhe. Um die Mitte der siebziger glaubte man im allgemeinen noch an die bisher das deutsche Volk beherrschenden nationalen und liberalen Ideen; erst als man diesen Glauben verlor und zunächst keinen neuen Halt fand, als man anfing, an allem

Göttlichen und Menschlichen zu verzweifeln und die ganze gegenwärtige Gesellschaft verfault, die Zukunft immer gefahrdrohender erschien, und der Zweifel nun auch die Besten des Volkes ergriff, da trat das ein, was ich die Hochdecadence nenne. Aber freilich, sie wäre nicht sobald eingetreten, wenn ihr die Gründerperiode mit ihren Orgien des niederträchtigsten Kapitalismus nicht so gewaltig vorgearbeitet hätte; auf den nackten, frechen Materialismus der Gründerzeit mußte notwendig eine Periode des Pessimismus folgen, wenn dieser Pessimismus auch noch aus weit tiefer liegenden Ursachen seine Nahrung zog, als aus dem großen Taumel nach dem siegreichen Kriege.

Die Litteratur der Gründerzeit kann man am besten mit dem Namen Feuilletonismus bezeichnen. Das ist eine sehr milde Bezeichnung, aber da in der That alles, was die Richtung hervorbrachte, entweder Feuilleton war oder, ob nun Drama oder Roman, aus dem Feuilleton hervorwuchs, so ist sie richtig, zumal da sie zugleich anzeigt, daß die ganze Richtung mit der Poesie gar nichts zu thun hatte. Man könnte sie in der Geschichte der deutschen Dichtung vollständig übergehen und es der Kulturgeschichte überlassen, sie zu richten, wenn sie nicht den frechen Anspruch erhoben hätte, wirklich die Dichtung der Gegenwart zu sein und alle Poesie zurückgedrängt, ja sie kritisch witzelnd, wie sie auftrat, verhöhnt und verspottet hätte. Der Feuilletonismus ist im Grunde nicht Decadence, wenigstens nicht im Sinne der Weigandschen Erklärung, sondern einfach Korruption. Er leitet sich aus dem Paris des zweiten Kaiserreichs her und behielt die französischen Litteratur- und Preßzustände immer als Ideal vor Augen; sein Sitz wurden unsere Großstädte, vor allem Berlin, von wo aus man dann durch raffinierte Ausbeutung der Macht der Presse auch die „Provinz“ — der Begriff kam auch aus Frankreich — eroberte, seine Hauptvertreter waren Juden und Judengenossen. Sowohl die Erhebung Berlins zur litterarischen Hauptstadt als auch die herrschende Stellung, die das Judentum in der Presse erlangte und in der Litteratur mit allen Mitteln zu erlangen strebte, stammen aus dieser Zeit und sind

in ihren bösen Folgen nie wieder überwunden worden. Nur einige wenige Juden der ältern Generation, die fest in der alten deutschen Bildung wurzelten, haben, wie ich ausdrücklich hervorheben will, sich bei dem „Geschäft" nicht beteiligt und sich die Achtung des deutschen Volkes bewahrt. Im übrigen merkte das Volk die Korruption der Litteratur gar nicht, sondern ließ sich die schmachvolle Herrschaft der französisierten Journalisten — weiter waren sie allesamt nichts — gemütlich gefallen, ließ sich, da die Herren immer wieder den Anspruch erhoben, die zeitgemäßen Vertreter der Litteratur zu sein, und es nicht an der nötigen Frechheit fehlen ließen, da sie ferner mit dem Kapital in der engsten Verbindung standen und endlich über einzelne scheinbar glänzende Eigenschaften verfügten, wie über den Witz, der den Deutschen immer imponiert hat, einfach verblüffen und verdummen. Große Teile des Volkes waren ja auch von der Zeitkrankheit ergriffen und genossen mit Behagen die feuilletonistische Litteratur, andere waren dem Leben der Gegenwart so völlig entfremdet, daß sie gar nichts merkten. Zu tadeln sind nur die deutschen Dichter und Schriftsteller, die, obwohl sie die Verwerflichkeit und Niedrigkeit der ganzen Richtung erkennen mußten, doch aus Feigheit oder Berechnung Hand in Hand mit ihr gingen und sogar von unreinen Händen gepflückte Kränze annahmen.

Als Typus der neuen Preß- und Litteraturbeherrscher muß Paul Lindau gelten, der „Mann der Gegenwart", wie ihn die „Gartenlaube", das verbreitetste deutsche Volksblatt der Zeit, feiernd nannte. Seine unheilvolle Thätigkeit ist im letzten Jahrzehnt so oft geschildert worden, daß ich mich auf das Notwendigste beschränken kann. Nachdem er im Anfang der sechziger Jahre in Paris seine Lehrjahre durchgemacht und den französischen Feuilletonisten und Dramatikern die Mache abgesehen hatte, kam er 1864 nach Deutschland zurück und war zunächst bei verschiedenen Provinzialblättern thätig, bis er 1870 in Leipzig das „Neue Blatt" gründete, in dessen Briefkasten er zuerst die Fülle seines Witzes ausschüttete. Gleichzeitig er-

schienen die „Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters" und die „Litterarischen Rücksichtslosigkeiten", die vielleicht das Niederträchtigste sind, was die deutsche Kritik hervorgebracht hat. Fast alle Größen der Zeit werden in dem Buch auf das bösartigste angegriffen, nnd zwar im Grunde völlig zwecklos, vom Zaun gebrochen, ohne jede höhere Anschauung; man wird unwillkürlich an den Lakaien erinnert, der seinen Herrn kritisiert. Aber Lindau erreichte mit seinen Kritiken seinen Zweck, der gefürchtete Mann zu werden, und gründete 1872 die „Gegenwart"; gleichzeitig begann er seine dramatische Thätigkeit, die in dem erfolgreichen Lustspiel „Der Erfolg" gipfelte. Auch Lindaus Dramen sind oft genug charakterisiert worden, so daß ich mich nicht in besondere Unkosten zu stürzen brauche. Die Lustspiele glänzen durch das jüdische oder Berliner Surrogat für den französischen Esprit, die Schauspiele zeichnen sich meist durch widerliche Sentimentalität aus; alle gehen auf das große Vorbild der Franzosen zurück, sind aber vorsichtigerweise mit starken Dosen deutscher Spießbürgerlichkeit versetzt, damit sie ja nicht anstoßen. Im Ganzen erhält man das berühmte Bild von der Katze, die um den heißen Brei schleicht. Im Laufe seiner Entwickelung wurde Lindau übrigens kecker und freier, er profitierte auf seine Weise vom Naturalismus, unterließ es aber nicht, diesen mit „sittlicher" Tendenz zu versehen („Die beiden Leonoren" 1888). Zuletzt verfiel er dem schändlichsten Sensationsdrama. Auch dem Roman widmete er seine erfolgreiche Thätigkeit und wurde für einige Jahre, als sich die neue Richtung noch nicht durchgerungen hatte, einer der Hauptvertreter des Berliner Romans. Diesem Zweig seiner Produktion hat man mit dem Schlagworte „höhere Kolportageromane" alle Ehre angethan. Immer. blieb Lindau der „Mann der Gegenwart", zeigte eine feine Nase für das Zeitgemäße, doch wurde er seit Anfang der achtziger Jahre scharf angegriffen und mußte Anfang der neunziger Jahre einiger „Unannehmlichkeiten" halber Berlin verlassen. Seitdem war er für die ernsthaften Leute in Deutschland tot.

Ganz ähnlich wie Lindau machte nach ihm Oskar Blumenthal seinen Weg. Seine „litterarischen Rücksichtslosigkeiten“ heißen „Allerlei Ungezogenheiten“ (1874), seine kritische Thätigkeit an dem „Berliner Tageblatt“, das man bei der Charakteristik des Feuilletonismus ja nicht vergessen darf, verschaffte ihm den Beinamen des „Blutigen“. Blumenthal hat ein hübsches epigrammatisches Talent, und das konnte er natürlich nicht besser verwenden, als daß er Dramen schrieb. Auch er hatte große Erfolge und war imstande, Lindau im Anfang der achtziger Jahre in den Hintergrund zu drängen. Seine Dramen, im ganzen Nachahmungen der späteren Werke Sardous, sind, wie schon ihre Titel („Ein Tropfen Gift“, „Der Probepfeil“, „Die große Glocke“) anzeigen, raffinierter und daher noch unerträglicher als die Lindaus. In unseren Tagen ist Blumenthal — von 1888 bis 1898 Direktor des Berliner Lessingtheaters — ein ganz gewöhnlicher Possenfabrikant geworden.

War Lindau, wie es kein gebildeter Mensch bezweifeln durfte, der deutsche „Dumas Sohn“, Blumenthal unser Sardou, so blieb für Hugo Lubliner, der sich zuerst Hugo Bürger nannte, der Vergleich mit Pailleron. Er hat litterarisch weniger auf dem Gewissen als seine beiden Kollegen, ist aber auch ein gutes Teil breiter und langweiliger.

Kleine Lindaus und Blumenthals, die sich aber meist auf das Feuilleton und die Kritik beschränkten und nur hin und wieder einen Vorstoß auf die Bühne wagten, gab es in den siebziger und achtziger Jahre eine ganze Menge, sie sind auch heute noch nicht ganz ausgestorben. Auch Ludwig Fulda muß man in einer gewissen Beziehung zum Feuilletonismus zählen; er hat freilich mehr Geschmack und Bildung als seine Vorgänger, auch ein hübsches formalpoetisches Talent, aber im Kern ist er ihres Geschlechts, wie seine Epigramme, seine geistreichen Lustspiele mit ihrem Mangel an Naivetät, seine Schauspiele, die dafür um so reichlicher Sentimentalität haben, selbst sein berühmter „Talisman“ beweisen. Aber er gehört einer späteren Periode an.

Neben Lindau muß man sich in der Gründerzeit dann Jacques Offenbach stehend denken. Doch waren wir im neuen Reich nicht mehr auf die Operetteneinfuhr aus Frankreich angewiesen, so gut uns auch die „schöne Helena“ immer noch schmeckte, seit 1874 hatten wir die berühmte „Fledermaus“, die auch recht amüsant ist und des erfreulichen Nachwuchses nicht entbehrte. Mit dem Millöckerschen „Bettelstudenten“ begann dann eine etwas anständigere Operettenära.

Schon Litzmann hat hervorgehoben, daß die Surrogate von Lindau und Genossen der französischen Originalsittenkomödie den Weg bereitet hätten — soweit das noch nötig war, möchte ich hinzufügen; denn Heinrich Laube hatte schon als Burgtheaterdirektor das Menschenmögliche gethan und that es auch als Direktor des Wiener Stadttheaters. Es wird die höchste Zeit, die Legende von den unsterblichen Verdiensten Laubes um die deutsche Bühne, die in der Hauptsache eine Folge eigner und fremder Reklame ist, aus der Welt zu schaffen. Wer den Geschäftsmann und Bühnenhandwerker richtig kennen lernen will, der lese einmal, was Feodor Wehl in seinen Tagebuchaufzeichnungen „Zeit und Menschen“ (Altona, 1889) von ihm berichtet. „Hab ich Pech mit dem Berlin,“ jammerte er in den vierziger Jahren in seinen Briefen an Wehl, „man thut dort nichts für meine Stücke. ‚Anna von Österreich‘ hat ja das nötige Berliner Glück gemacht, was ich der Birch von Herzen gönne, obwohl sie eigentlich Glück genug hat.“ So sah der „Dichter“ aus, der den „König Lear“ und „Heinrich IV.“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten wagte und Grillparzer und Otto Ludwig angeblich freie Bahn schuf. Als Wehl Laubes Vorliebe für die Franzosen zu tadeln wagte, mußte er sich von dessen Busenfreund Robert Heller folgendermaßen anfahren lassen: „Was werfen Sie unserm Freund Laube immer das Pariser Schauspiel vor? Haben wir denn ein eignes? Man hat in Deutschland einmal versucht, eines zu schaffen, aber es ist gleich wieder in die Brüche gegangen. Was wir jetzt davon besitzen, ist stümperhaftes Zeug und nicht wert, der französischen

Komödie die Schuhriemen zu lösen. Geben Sie der Wahrheit die Ehre und schämen Sie sich nicht, Laubes Unverdrossenheit, den deutschen Zuschauer mit Pariser Schöpfungen zu ergötzen, das gebührende Lob zu zollen." Das war die allgemeine Meinung, und es ist ja richtig, daß das deutsche Lustspiel, das die fünfziger Jahre im Entstehen gesehen hatten, in die Brüche gegangen war, aber doch wohl totgeschlagen von dem raffinierten französischen, das die Theaterdirektoren einzuführen nicht müde wurden. Gegen eine vernünftige Einfuhr hätte sich ja nichts einwenden lassen, das deutsche Publikum hatte sogar Anspruch darauf, die besten Werke der hochentwickelten Bühnenkunst eines Nachbarvolkes kennen zu lernen, aber anstatt sich wirklich an die besten Werke, wie die des ernsten Augiers und die frühern Sardous zu halten, griff man mit Vorliebe zu den raffiniertesten und geradezu unsittlichen und gab endlich den größten Schund, wenn er nur recht obscön war. So gerieten wir, die Sieger, bald nach dem Kriege wieder unter die Herrschaft des französischen Geistes, und des unsaubersten dazu. Einige Gegenwirkungen waren zwar da, das aus der Berliner Posse der sechziger Jahre erwachsene gesunde, aber unpoetische Volksstück L'Arronges, auch die leichtere Waare Ernst Wicherts und Gustav von Mosers, die mit dem alten deutschen Lustspiel von Benedix lose zusammenhing und im ganzen anständig blieb, aber sie wollten wenig bedeuten. Die Franzosen und ihre deutschen Nachfolger behaupteten das Feld, dank vor allem der korrumpierten Presse der Großstädte, der die Provinzialpresse im ganzen nachstammelte.

Für deutsche Dichtung ließ also, das ergiebt diese Darstellung, die Gegenwart wenig Platz, und die deutschen Dichter sahen das auch gehorsam ein und flüchteten in die Vergangenheit. In der That, der archäologische Zug, der der Dichtung der siebziger Jahre anhaftet, mag sich zum Teil auf ein Zurückweichen vor dem einflußreichen Feuilletonismus, der die Litteratur zu sein beanspruchte, zurückführen lassen. Doch hatte er auch noch andere Gründe. Der beste unter ihnen war die im geeinten Deutschland wieder lebhafter erwachte Teilnahme an

der Vergangenheit des eignen Volkes, der Wunsch, sie den neuen Deutschen lebendig vor Augen zu stellen, und darauf sind z. B. Freytags „Ahnen“ zurückzuführen. Leider ward die Vergangenheit kaum in einem der Verfasser archäologischer Romane wirklich lebendig, es fehlte die notwendige leidenschaftliche Liebe zur Heimaterde, zur engern Heimat, die die Schöpfer großer historischer Romane wie Walter Scott und Willibald Alexis auszeichnete. Fast alle archäologischen Dichter schrieben als Männer der Wissenschaft, als Archäologen und Philologen, nicht als Poeten, und das Ergebnis war denn trotz manchmal hübscher Darstellungsgaben, daß das aus Studien gewonnene Geschichtliche und das dichterischer Phantasie Entstammende nicht zusammengingen, entweder die Geschichte vorwog und die Poesie erdrückte, oder das Dichterische, ganz schablonenhaft, die Geschichte herabwürdigte. Und da nun doch einmal die Wissenschaft das zum Schaffen anregende war, so blieb man natürlich nicht bei der Vergangenheit des eignen Volkes stehen, sondern ging, stolz auf die Errungenschaften der modernen Forschung, soweit als möglich zurück, zu den alten Ägyptern und was weiß ich. Das Publikum ließ es sich gefallen, nicht weil es, wie man wohl gemeint hat, aus Unzufriedenheit mit der Gegenwart in die Vergangenheit geflüchtet war, sondern ganz einfach aus Bildungsdünkel. Man hat nicht mit Unrecht von dem Alexandrinertum dieser Zeit geredet, nicht mehr der Philosoph oder der Naturwissenschafter, der Philolog beherrschte seit 1870 das geistige Leben in Deutschland, und die deutsche Bildung nahm seine wohlbekannten Schwächen an. Als Typus kann man den weitüberschätzten Berliner Professor Wilhelm Scherer ansehen, dessen Schule noch heute herrscht. Das schöne Wort vom Volk der Dichter und Denker wurde trotzdem immer weiter zitiert, obwohl die Dichter und Denker selten genug bei uns geworden waren. Genug, der archäologische Roman kam einem Zeitbedürfnis entgegen und wurde für die nicht oder wenig von Decadence ergriffnen Kreise das, was der Feuilletonismus für die andern war; es waren die anständigen Leute, die ihn aufrecht hielten,

für die unanständigen war er viel zu langweilig. Im ganzen war die neue Romandichtung auf den Backfisch zugeschnitten, obwohl sie doch gelegentlich ein bischen wohlversteckte Sinnlichkeit enthielt.

Es hat wenig Zweck, diese jetzt halbverschollne Romanlitteratur ebenso wie die mit ihr eng zusammenhängende episch-lyrische Dichtung und die Butzenscheibenlyrik eingehend zu charakterisieren. Ihre litterarischen Wurzeln hatte diese ganze Richtung in der Münchner Neuromantik, Scheffel war das große Modevorbild geworden, und die meisten Dichter der Gegenwart traten als seine Nachahmer auf. Sein „Ekkehard“ war das Muster des archäologischen Romans, das freilich keiner erreichte, sein „Trompeter“ das der episch-lyrischen Dichtung mit eingeschobenen Liedern, des „Sangs“ oder der „Märe“, seine Lyrik das der Butzenscheiben- und der feucht-fröhlichen Kneippoesie. Die erfolgreichsten Romanschreiber waren bekanntlich Georg Ebers, George Taylor (Adolf Hausrath), Felix Dahn und später Ernst Eckstein, der erfolgreichste Epiker Julius Wolff, der erfolgreichste Lyriker Rudolf Baumbach. Ebers hat einmal, im Homo sum, ein ernst zu nehmendes Werk geschrieben, Dahns „Kampf um Rom“ hat wenigstens eine große Anlage, wenn er auch im einzelnen vielfach theatralisch wirkt, Taylor fesselt hin und wieder durch psychologische Feinheit, während es Eckstein, außerdem der Schöpfer der Gymnasialhumoreske, in seinen Romanen aus der römischen Kaiserzeit nur auf äußerliche Wirkung abgesehen hat. Julius Wolff ist der gemachteste und gezierteste aller dieser Dichter, Baumbach dagegen ein echtes kleines Talent, das aber stark überschätzt wurde. Diese Urteile stehen jetzt so ziemlich allgemein fest. Vergessen will ich nicht zu bemerken, daß die meisten dieser Dichter nicht weniger Anbeter des Erfolgs waren als die Lindau und Genossen, wenn sie auch die Erfolgmache durch die Presse vielleicht nicht so gut verstanden; aber sie schlachteten ihren Ruhm ganz gehörig aus, stellten sich regelmäßig zur Weihnachtszeit mit ihrem neuen Bande ein, und Publicus, d. h. hier der

gebildete, anständige Reichsdeutsche kaufte. Das ging so ungefähr ein Jahrzehnt, schon hatten die Litterarhistoriker die neuen großen Dichter eingetragen, da — trat der Krach ein. Vernünftige Leute hatten freilich schon lange erkannt, daß diese Modepoesie nichts weniger als echte Poesie sei. So schrieb der Königsberger Gymnasiallehrer Karl Witt schon 1876 über den „Wilden Jäger“ Wolffs: „Es muß ehrlich heraus: das Ding ist klapperdürr! Von Anfang bis zu Ende bin ich nicht im Stande gewesen, den leisesten Zug von Poesie zu spüren. Sprachgewandt muß der Mann in hohem Grade sein, aber er geht mit dieser wie mit noch mancher andern schönen Gabe aufs lächerlichste um. Seine Naturschilderungen — er muß sich viel mit Pflanzenkunde abgegeben haben — langweilige Naturgeschichte, und gleich der erste Abschnitt, die Kriegsgeschichte von Winter und Frühling, wie unendlich breit getreten! Die wenigen Zeilen im Faust, wo das gleiche unternommen ist — alle Schätze Eldorados überwiegen nicht so sehr den Pfennig in der Tasche des Bettlers. Und die Nachahmungen der alten Volkslieder! Lesen Sie einmal in des Knaben Wunderhorn, da ist ein Quell erfrischenden Wassers, wie er aus Felsenadern sprudelt, und hier ein Gebräusel, von Heu abgezogen. Dazu die Romantik der Geschichte u. s. w.“ Zunächst kamen solche Stimmen natürlich nicht gegen die Mode auf, später aber setzte die jüngstdeutsche Kritik gerade gegen Ebers, Wolff und Genossen mächtig ein, und daß die neue Richtung siegte, verdankte sie vor allem dem Umstande, daß sie solche Gegner vor sich hatte.

Einiges hat jedoch auch diese archäologische Richtung der Poesie gezeitigt, was die Bürgschaft längerer Dauer in sich trägt. Gesunde, kräftige Talente wissen eben auch in Modegattungen Gehalt zu legen, auch kommt es vor, daß die Mode ein älteres Talent noch zur Geltung bringt. Hier ist der Ort den Westfalen Friedrich Wilhelm Weber zu nennen, dessen episches Gedicht „Dreizehnlinden“ einer der größten Erfolge unserer Litteratur wurde, weil das katholische Deutschland den Dichter, der seinem Alter nach einfach den älteren Neuromantikern

hinzuzuzählen wäre, auf den Schild erhob. Hier mag der Münchner Wilhelm Hertz, dessen erste epische Dichtungen in den Anfang der sechziger Jahre fallen, der aber sein bestes Werk, den „Bruder Rausch", erst 1882 gab, aufgeführt sein. Über den Durchschnitt der archäologischen Romane ragt dann Heinrich Steinhausens „Irmela" empor.

Im übrigen ist wohl niemals eine Poesie in Deutschland bei den Dichtern niedernsten Ranges so beliebt gewesen wie diese, so einen „Sang" oder eine „Märe" mit irgend einem Landstreicher als Helden konnte auch der gottverlassenste Kerl unter ihnen zusammenstoppeln, und seine vorrätige Lyrik wurde er bei dieser Gelegenheit auch gleich los. Ich beneide den neuen Goedecke nicht, der die Werke dieser Art einst aus ganz Deutschland wird zusammensuchen müssen. Und er soll sich alles genau ansehen, einiges wertvollere ist doch dabei, indem manchmal die Heimatliebe des Verfassers aus dem Sang etwas werden ließ, wenn auch meist nur von örtlicher Bedeutung. So nenne ich beispielsweise die beiden epischen Dichtungen Friedrich Geßlers, eines früh verstorbenen badischen Dichters: „Dieter und Walheide" und „Hohengeroldseck". Auch hat der „Sang", der, ästhetisch betrachtet, zwischen dem alten objektiven und dem modernen subjektiven Epos ja nicht ganz unglücklich die Mitte hält, sogar den neuen Sturm und Drang überdauert und, realistischer geworden, in Josef Lauff, der freilich nicht frei von berechneter Manier ist, und Richard Nordhausen neuerdings Vertreter gefunden.

Das Bild der deutschen Litteratur der siebziger Jahre vervollständigt dann der Familienroman, von Frauenzimmern geschrieben und von Frauenzimmern leidenschaftlich gelesen. Da ist die Gartenlaubenreihe: Marlitt-Werner-Heimburg, da sind die mehr aristokratischen Schriftstellerinnen von „Über Land und Meer", später die Größen von Schorers „Familienblatt". Daß gegen die meist industriellen Kräfte wirkliche Talente wie Louise v. François — in zweiter und dritter Reihe wären etwa noch Eliza Wille, Claire v. Glümer, Emmy v. Dincklage, A. v. d. Elbe

(v. d. Decken), Wilhelmine v. Hillern, Sophie Junghans zu nennen — schwer aufkamen, versteht sich von selbst. Als die „Höhe" dieser ganzen Entwicklung hat Nataly von Eschstruth zu gelten, bei der der Backfisch, drastisch gesprochen, zuletzt in Hosen auftritt, aber dabei immer sehr anständig bleibt und deshalb auch seinen Leutnant bekommt. Von Dichtern war zuletzt in der Litteratur der siebziger Jahre einfach nichts mehr zu bemerken, selbst die noch rüstig fortproduzierenden Münchner waren ganz zurückgetreten, mit Ausnahme von Paul Heyse, dessen Novellen zu lesen zum guten Ton gehörte. Erst nach 1880 kamen allmählich die großen alten und neuen Talente, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Marie v. Ebner-Eschenbach zu allgemeinerer Geltung.

Die „Feuilletonisten" und die Lustspieldichter der siebziger Jahre.

Paul Lindau wurde am 3. Juni 1839 zu Magdeburg „als Sohn eines evangelischen Geistlichen" geboren, **Oskar Blumenthal** am 13. März 1852 zu Berlin und **Hugo Lubliner** (Bürger) am 22. April 1846 zu Breslau. Ihre Werke aufzuführen hat keinen Zweck.

Ernst Wichert, geb. am 11. März 1831 zu Insterburg, Kammergerichtsrat in Berlin, seit 1896 im Ruhestand, begann mit ernsten Dramen, wandte sich dann in der ersten Hälfte der siebziger Jahre dem Lustspiel zu („Ein Schritt vom Wege", „Der Narr des Glücks", „Die Realisten"), erwies sich aber zugleich auch als fleißiger Erzähler. Es seien hier seine historischen Romane „Heinrich Reuß von Plauen" (1881), „Der große Kurfürst in Preußen" (1887), „Tilemann vom Wege" und die „Litauischen Geschichten" genannt. Ges. Werke, 1896 ff. Vgl. WM 74 (M. Uhse). — **Adolf L'Arronge**, geb. am 8. März 1838 zu Hamburg, von 1883 bis 1894 Leiter des „Deutschen Theaters" in Berlin, schrieb erst Zaubermärchen und Possen, bis er Anfang der siebziger Jahre seine Spezialität fand, das Berliner Volksstück, halb humoristisch, halb sentimental. Die besten seiner Stücke sind „Mein Leopold" (1873) und „Hasemanns Töchter" (1877); außerdem wurde „Doktor Klaus" noch häufig gegeben. Alles Spätere fiel ab. — **Gustav von Moser**, geb. am 11. Mai 1825 zu Spandau, Offizier, dann als Landwirt und Schriftsteller lebend, machte sich zuerst durch Bluetten („Wie denken Sie über Rußland?" „Ich werde mir den Major einladen", „Eine Frau, die in Paris war") bekannt, schrieb dann die Lustspiele „Das

Stiftungsfest", „Ultimo", „Der Veilchenfresser", „Der Bibliothekar", „Krieg im Frieden", „Reif Reiflingen", um nur die bekanntesten zu nennen, die sich, namentlich die „Militärstücke", lange Zeit großer Beliebtheit erfreuten. „Lustspiele" 1873 ff. Vgl. NS 40 (P. Lindenberg).

Die „archäologischen" Dichter.

Georg Ebers wurde am 1. März 1837 zu Berlin als Sohn eines Bankiers geboren, studierte die Rechte, ging dann aber zur Sprachwissenschaft und Archäologie über und widmete sich zuletzt der Ägyptologie. Nach einer Reise nach Ägypten u. s. w. wurde er 1870 nach Leipzig berufen, wo er bis 1884 wirkte. Seitdem lebte er in München und starb am 7. Aug. 1898. — Sein erster ägyptischer Roman „Eine ägyptische Königstochter" erschien bereits 1864, der zweite „Uarda" 1877; von diesem datiert sein Ruhm. Es folgten „Homo sum", „Die Schwestern", „Der Kaiser", „Serapis", „Die Nilbraut", „Josua", „Kleopatra"; dazwischen Erzählungen aus dem deutschen reichsstädtischen Leben: „Die Frau Bürgermeisterin", „Die Gred", „Barbara Blomberg". Nicht ohne poetisches Talent, wie namentlich „Homo sum" erweist, hat Ebers im ganzen doch nur für das Leihbibliothekspublikum geschaffen. Er schrieb auch „Die Geschichte meines Lebens" (1892). Vgl. R. Gosche, G. E., der Forscher und Dichter (1887), H. Steinhausen „Memphis in Leipzig" (1880). — Adolf Hausrath, pseud. **George Taylor,** geb. am 13. Januar 1837 zu Karlsruhe, Professor der Theologie in Heidelberg, verfaßte drei archäologische Romane „Antinous" (1871), „Klytia" (1882) und „Jetta" (1884), die gedrungener und weniger weichlich als die von Ebers sind. — Das bedeutendste Talent unter diesen Dichtern ist unzweifelhaft **Felix Dahn,** geboren am 9. Februar 1834 als Sohn des Schauspielerpaares Friedrich und Konstanze Dahn zu Hamburg, in München groß geworden, Jurist, Professor in Würzburg, Königsberg und seit 1887 in Breslau. Mit dem kleinen epischen Gedicht „Harald und Theano" (1855), das noch Rückerts Beifall fand, und „Gedichten" (1857) that er seine Zugehörigkeit zur Münchner Schule dar, dann trat eine lange Pause in seinem dichterischen Schaffen ein, bis er Anfang der siebziger Jahre wieder mit Gedichten, Dramen und düstern epischen Dichtungen und Erzählungen („Sind Götter?", „Die Amelungen") hervortrat. Seinen Ruhm begründete der große historische Roman „Ein Kampf um Rom" (1876), der den Untergang der Ostgothen in immerhin mächtig packenden Bildern, wenn auch nicht immer mit innerer Wahrheit darstellte. Und darauf begann Dahn, der Verfasser des geschichtlichen Werks „Die Könige der Germanen", die ganze ältere deutsche Volksgeschichte in den „Kleinen Romanen aus der Völkerwanderung" (1882 ff.) förmlich auszuschlachten, wagte sich selbst bis in die Zeit der Kreuzzüge und an Gestalten wie Julian Apostata —

selbstverständlich, daß seine Darstellung immer schablonenhafter wurde und zuletzt nur noch eine gewisse nationale Bedeutung beanspruchen konnte. Daneben schrieb er Operntexte, zahlreiche lyrische Gedichte und Balladen (mit seiner Gattin Therese Dahn, geb. von Droste-Hülshoff), kurz, er geriet unter die Poeten, die nicht zufrieden sind, wenn sie nicht jedes Jahr dem deutschen Volke ihren Band auf den Weihnachtstisch legen. Seit 1890 läßt er auch breit angelegte „Erinnerungen" erscheinen. „Gesammelte Werke" 1898 ff. — Von **Ernst Eckstein**, geb. am 6. Februar 1845 zu Gießen, als Schriftsteller in Dresden lebend, darf man wohl behaupten, daß er nur deshalb historisch-archäologische Romane geschrieben, weil sie eben Mode waren. Er ist von Haus aus ein leichtes feuilletonistisches Talent, wie es auch seine humoristischen Epen („Schach der Königin", „Venus Urania") und seine Gymnasialhumoresken erwiesen, höchstens noch der „italienischen" Novelle, die er auch vielfach gepflegt hat, gewachsen — seine großen Romane „Die Claudier" (1881), „Prusias", „Aphrodite", „Nero" (1884) sind einfach Sensationsromane im historischen Gewande. Als die Mode sich änderte, wandte sich Eckstein auch sofort dem modernen realistischen Roman („Familie Hartwig", 1894) zu, kam nun aber über den Realismus der Nüchternheit nicht hinaus. Vgl. „Gesch. d. Erstlingsw." und NS 74 (Gerh. v. Amyntor).

Julius Wolff, geboren am 16. September 1834 zu Quedlinburg, Fabrikant, dann Redakteur, nahm am Kriege von 1870/71 teil und veröffentlichte nach seiner Heimkehr Gedichte „Aus dem Felde", von denen „Die Fahne der Einundsechziger" sehr bekannt wurde. Zum berühmten Dichter machten ihn seine epischen Dichtungen „Till Eugenspiegel redivivus" (1875), „Der Rattenfänger von Hameln" (1876) und „Der wilde Jäger" (1877), Werke von großer Formgewandtheit, mit dem ganzen Apparat der äußerlichen Deutschromantik, hübschen Naturschilderungen und sogenanntem Humor ausgestattet, der namentlich in den eingeflochtenen archaisierenden Liedern (Butzenscheibenlyrik) zu tage trat. Der wirkliche Wert dieser Dichtungen ist gleich null. Wolff machte sich dann an alle möglichen populären Stoffe heran, schrieb einen „Tannhäuser", eine „Lurlei", „Die Pappenheimer", „Der fliegende Holländer", ein Troubadour-Epos „Assalide", dazu Romane: „Der Sülfmeister", „Das schwarze Weib" (aus dem Bauernkriege). Seine letzten Dichtungen sind die reine Bänkelsängerei. Sein Ruhm ist denn auch jetzt so ziemlich wieder verblichen. Vgl. „Gesch. des Erstlingswerks", Ruhemann, J. W. u. s. Dichtungen (1886). PJ 46 (Jul. Schmidt), G 1878, 1 (Felix Dahn). — Frischer und gesunder war das Talent **Rudolf Baumbachs**, der, am 28. September 1840 zu Kranichfeld an der Ilm geboren, als Lehrer in Triest und seit 1885 in Meiningen lebend, zuerst mit der slovenischen Sage „Zlatorog" (1877) hervortrat und dann mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878) seine Spezialität

fand. Eine ganze Anzahl Liedersammlungen, Schwänke, Märchen, auch einige größere Dichtungen, unter denen „Frau Holde" (1880) wohl die beste ist, folgten. Wie Wolff wurde auch Baumbach sehr überschätzt, doch kann man ihn mit Seidel u. a. am Ende als Vertreter einer berechtigten Kleinkunst gelten lassen. Der selbstgefälligen Manier solcher Kleinkünstler ist freilich auch er nicht entgangen, und auf einen großen Teil seiner Produktion paßt der Ausdruck Butzenscheibenpoesie immerhin. Vgl. Adolf Stern (Studien).

Friedrich Wilhelm Weber, geb. am 26. Dez. 1813 zu Alhausen in Westfalen, studierte Medizin und war Badearzt in Driburg bei Paderborn und in Lippspringe, lebte dann seit 1867 in Thienhausen bei Steinheim auf einem Schlosse des Freiherrn von Haxthausen und seit 1887 in Nieheim bei Höxter, wo er am 5. April 1894 starb. Sein Hauptwerk, das epische Gedicht „Dreizehnlinden", das im 9. Jahrhundert im alten Sachsenlande spielt, erschien 1878 und erlebte bis 1896 70 Auflagen. 1882 erschien noch eine zweite epische Dichtung „Goliath". Weber gab auch zwei gute lyrische Sammlungen „Gedichte" (1881) und „Marienblumen" (1892) heraus. Aus seinem Nachlaß wurden noch „Herbstblätter" veröffentlicht (1895). Vgl. H. Keiter, Fr. W. W. (zuletzt 1897), Hoeber, F. W. W. (1894). — **Wilhelm Hertz** wurde am 24. Sept. 1835 zu Stuttgart geboren, studierte in Tübingen Philosophie und Sprachwissenschaft und wurde von Uhland sowohl der Germanistik wie der Poesie zugeführt. 1861 habilitierte er sich an der Universität München und wurde 1869 Professor der Litteraturgeschichte am dortigen Polytechnikum, als welcher er noch wirkt. Seine „Gedichte" (1854) zeichnen sich „durch eine gesunde Sinnlichkeit aus, die freilich noch oft über die Schranken der Schönheit hinaus geht, die sie aber noch öfter einhält und es dann zu anmutig beseelten Bildern bringt." Diese gesunde Sinnlichkeit, die kaum je die Decadence streift, ist auch das Charakteristikum der späteren Werke Hertzs, seiner mittelalterlichen Epen sowie nachgedichteten epischen Dichtungen „Lanzelot und Ginevra" (1860), „Hugdietrichs Brautfahrt" (1863), „Heinrichs von Schwaben" (1867) und des köstlichen „Bruder Rausch" (1882), der als die poetische Vollendung der von Kopisch zuerst gepflegten Heinzelmännchenpoesie erscheint. Vgl. NS 68 (W. Bormann). — **Heinrich Steinhausen,** geb. am 27. Juli 1836 zu Sorau, Erzieher am Kadettenkorps und dann Pfarrer an verschiedenen Orten, trat 1880 mit der Schrift „Memphis in Leipzig" gegen Georg Ebers auf und gab dann 1881 seine „Irmela", eine Geschichte aus alter Zeit, heraus, die echten Stimmungsgehalt erwies und bedeutenden Erfolg hatte. Mit späteren Novellen schloß sich Steinhausen den Meistern der deutschen Kleinkunst an. Vgl. G 1886 (M. Necker). — **Friedrich Geßler,** geb. am 14. Nov. 1844 zu Lahr in Baden, Kaufmann und Autodidakt, gest. als Bankier in seiner

Vaterstadt am 3. Januar 1891, machte den Feldzug 1870/71 als Freiwilliger mit und veröffentlichte nach seiner Heimkehr „Sonette eines Feldsoldaten", die, obschon von Rückert abhängig, zu den besten Leistungen der Kriegspoesie des Jahres 1870 gehören. Seine Tragödie „Kassandra" (1877) ist ein lobenswerter Versuch im Stile der „Iphigenie". Mit den epischen Dichtungen „Diether und Walheide" (1881), „Der Röhrle von Häfner-Neuhausen" (humoristisches Epos 1887) und „Hohengeroldseck" (1887) gehört er zu den selbständigen Dichtern des lyrisch-epischen Sanges. Vergl. Bartels, Frd. Geßler (1892). — **Joseph Lauff,** geb. am 16. Nov. 1855 zu Köln, Artillerieoffizier, jetzt Dramaturg in Wiesbaden, schrieb die epischen Gedichte „Jan van Calker" (1887), „Der Helfensteiner" (1889), „Die Overstolzin" (1891), „Klaus Störtebecker" (1893), ferner die Romane „Die Hexe" (1892), „Regina Coeli" (1894), sein bestes Werk, „Die Hauptmannsfrau" (1895) und endlich das Hohenzollern-Drama „Der Burggraf" (1897). — **Richard Nordhausen,** geb. am 31. Jan. 1868 zu Berlin, daselbst als Schriftsteller lebend, erweckte mit seinen einem energischen Realismus zustrebenden Epen „Jost Fritz, der Landstreicher" (1892) und „Vestigia leonis" (1893) berechtigte Hoffnungen und wandte sich dann dem modernen Romane zu. („Die rote Tinktur" 1895.)

Frauenlitteratur der siebziger Jahre.

Luise von François wurde am 27. Juni 1817 zu Herzburg, Prov. Sachsen, geboren, bildete sich autodidaktisch und lebte den größten Teil ihres Lebens zu Weißenfels, wo sie am 26. Sept. 1893 starb. Sie schrieb drei größere Romane „Die letzte Reckenburgerin" (1871), der ihren Ruf begründete, „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" (1872) und „Stufenjahre eines Glücklichen" (1877), sowie eine Anzahl Erzählungen und Novellen, alles Zeugnisse eines fast männlich-kräftigen Talentes. Vgl. M. v. Ebner-Eschenbach in „Velhagen und Klasings Monatsheften", 1894, Märzheft, DR 77 (O. Hartwig). — Viel weniger bekannt geworden ist **Eliza Wille,** geb. Sloman, aus Itzehoe in Holstein, geb. am 9. März 1804, gest. am 22. Dez. 1893 bei Zürich. Ihr erster Roman „Felicitas" erschien 1850, ihr Hauptwerk „Johannes Olaf" 1871, ihr dritter und letzter „Stillleben in bewegter Zeit" 1878. Auch die Werke dieser Schriftstellerin fallen nicht in den Rahmen der gewöhnlichen Frauenlitteratur. — Eher thun dies die anmutigen Skizzen und Novellen von **Claire von Glümer** (geb. am 18. Oktbr. 1825 zu Blankenburg am Harz, lebt in Dresden), die meist auf französischem Boden spielen, die Emslandgeschichten von **Emmy von Dincklage** (geb. am 13. März 1825 auf Rittergut Campe im Osnabrückischen, gest. am 28. Juni 1891 in Berlin), die meist historischen Lüneburger Geschichten von **A. v. d. Elbe** (Auguste v. d. Decken, geb. am

30. Nov. 1828 zu Bleckede, lebt in Hannover), die modernen Romane von **Sophie Junghans** (geb. am 3. Dez. 1845 zu Kassel, lebt in Gotha), aber sie alle verraten doch selbständiges Talent. Eine Sonderstellung unter den Unterhaltungsschriftstellerinnen dieser Zeit nimmt **Wilhelmine von Hillern,** eine Tochter der Birch-Pfeiffer (geb. am 11. März 1836 zu München, lebt in Oberammergau), ein, insofern als sie sich von der Decadence beeinflußt zeigt und eine kraftgenialische Manier verrät. Vgl. DR 23 (W. Goldbaum).

Eugenie John, pseud. **E. Marlitt** wurde am 5. Dez. 1825 zu Arnstadt in Thüringen geboren und starb daselbst am 22. Juni 1887. Ihr erster Roman „Goldelse" erschien 1867; schon der nächste „Das Geheimnis der alten Mamsell" (1868) gewann ihr die ungeheure Beliebtheit. Fast alle ihre Werke verwenden das Aschenbrödel-Motiv, alle haben auch eine „freie" Tendenz und etwas verschleierte Sinnlichkeit, so daß man nicht ganz mit Unrecht von dem „weiblichen Spielhagen" geredet hat. — **E. Werner** heißt Elisabeth Buerstenbinder, wurde am 25. Nov. 1838 zu Berlin geboren und lebt noch daselbst. Sie hat das Motiv der ungleichen Brüder, von denen der häßliche immer der geistig bedeutendere und männlichere ist und die Braut heim führt. — **W. Heimburg** heißt Bertha Behrens und wurde am 7. Sept. 1850 zu Thale a. H. geboren. Sie lebt bei Dresden. Wie die der Werner fanden ihre späteren Sachen keine Aufmerksamkeit mehr. — **Nataly von Eschstruth** wurde am 17. Mai 1860 zu Hofgeismar in Hessen geboren und ist jetzt mit einem Herrn v. Knobelsdorf-Brenkenhoff vermählt. Sie wurde durch ihr „Gänseliesel" (1886) bekannt. Ihre Romane sind direkt Schund.

---

9. Richard Wagner und die Hochdecadence.

Bisher habe ich absichtlich nichts oder doch nur wenig von Richard Wagner gesagt. Daß er die Erscheinung ist, die das gesamte deutsche Kulturleben vom Ende der sechziger bis zum Anfang der achtziger Jahre am mächtigsten beeinflußt hat, wird niemand bestreiten, mag er sich im übrigen zu ihm stellen wie er will. Litzmann hebt hervor, daß er allein durch sein Dasein daran erinnert habe, daß das deutsche Volk noch eine andre als eine politische und militärische Rolle zu spielen

habe, und nimmt eine befruchtende Anregung unsers gesamten künstlerischen Lebens durch Wagner an, den Mann, der „für die Vatergötter deutschen Volkes lebenslang gezeugt." Ich will ihm nicht widersprechen, aber daneben erscheint mir die Auffassung, daß Wagners Schaffen der deutschen und vielleicht der allgemeinen Decadence die höchsten künstlerischen Werte geliefert habe, nicht so leicht abzuweisen. Für einen musikalischen Laien ist es schwer, sich über eine Erscheinung wie Wagner ein klares Urteil zu bilden: daß er aber seine Stoffe, mit Ausnahme etwa der „Meistersinger", dichterisch im Sinne der Decadence gestaltet, wird jeder zugeben, der ein litterarisches Urteil hat. Es klingt ja ganz hübsch, wenn z. B. Max Koch sagt: „Die von Goethe gepriesene befreiende Macht der Selbstüberwindung ist im Parsifal als welterlösendes Mitleiden, wie in den Nibelungen der Sieg über die Mächte der Nacht und des Neides in frei und stolz das Leben abwerfendem Schicksalstrotze des germanischen Gottes und Helden als höchstes nationales Kunstwerk zur dramatischen That geworden"; ich habe aber immer den Eindruck, als habe Wagner den germanischen Göttern und Helden das Mark aus den Knochen gesogen, und von den modernen Erlösern habe ich nie viel gehalten. Damit stimmt es so ziemlich zusammen, wenn Wilhelm Weigand schreibt: „Das selige Vegetieren der Romantiker ist bei Richard Wagner zum Aufgehen in der Musik geworden. Wagner glaubt alles Ernstes, daß seine Musik erlöse. Wagner hat sein ganzes Leben lang die Einheit von Geist und Sinnlichkeit gesucht, um zuletzt, wie alle Romantiker, als Frömmler zu enden." Der Ausdruck Frömmler ist jedenfalls zu stark. Die Entscheidung über Wagner kann sicher nur auf dem Boden der Musik gefällt werden, rein als Dichterwerk gesehen, hat keins seiner Dramen Bedeutung, so wenig man die Größe der Intentionen verkennen darf.

Aber Wagner ist, so groß sein Wirkungskreis auch war und noch ist, keineswegs der einzige Vertreter der deutschen Hochdecadence gewesen, die um das Jahr 1880, oder sagen

wir geradezu, in das, wie wir sehen werden, sehr merkwürdige Jahr 1882, das Erscheinungsjahr des „Parsifal“ fällt; tritt doch um diese Zeit sein anfänglicher Freund und späterer Gegner Friedrich Nietzsche hervor, eine Decadencenatur wie wenige, der Philosoph und Prophet der Decadence. Doch kommt er in dem Zeitraum, von dem ich hier rede, noch nicht zur Wirkung. Hier zu nennen ist nun Adolf Wilbrandt mit seinen Dramen aus der römischen Kaiserzeit, die noch in die Gründerjahre fallen, und mit seinem im ganzen ungesunden Verbrecherdrama „Die Tochter des Herrn Fabricius“ (1883). Hier ist auch der richtige Ort, auf das Schaffen Wilhelm Jensens zu kommen, das um 1880 mit den Romanen „Nirwana“ und „Versunkene Welten“ gipfelte und unzweifelhaft reiche Decadencezeichen enthielt. Jensen hatte freilich die Kraft sich in manchen seiner Erzeugnisse wieder über die Decadence zu erheben, wie denn auch, um es gleich zu bemerken, Wilbrandts spätere Werke unbedingt eine Gesundung bedeuten. Zweifelhaft kann man einer Erscheinung wie Arthur Fitger gegenüber sein, doch glaube ich immerhin manches bedenkliche in ihm zu erkennen, obwohl sein für die moderne Weltanschauung aufgewandtes Pathos echt erscheint. Jedenfalls enthält seine Lyrik mancherlei pessimistisches und zeigt den für alle Decadenten bezeichnenden Zug, sich im Volke, von dem man himmelweit entfernt ist, wiederzufinden, sei's auch nur im fahrenden. Der glücklichere Nachfolger Fitgers auf dramatischem Gebiet, Wildenbruch, der 1881/1882 berühmt wurde, verrät die Decadence in seinen „Karolingern“, auch noch im „Harold“ und im „Marlowe“; im ganzen rettete ihn aber sein Preußentum oder seine ziemlich enge Weltanschauung. Von den zahlreichen pessimistischen Lyrikern, die in diese Zeit fallen oder in ihr zur Wirkung kamen, nenne ich nur Hieronymus Lorm, den Schweizer Dranmor (Ferdinand von Schmid) und den Plateniden Albert Möser. Ganz dieser Zeit an gehört Prinz Emil von Schönaich-Carolath, und er bezeichnet, als aristokratischer Bohémien, die Höhe der ganzen Entwickelung, die mit Hopfen und Grisebach

beginnt. Ohne Zweifel ein reiches Talent, ist er der Hauptvertreter jener keineswegs erlogenen, aber zugleich blasierten und schwülen Poesie, die dann entsteht, wenn der Dichter allen Zusammenhang mit seinem Volke verliert und weiter keine Aufgabe kennt, als sein Ich möglichst interessant zu spiegeln; die Wahrheit der dargestellten Empfindungen ist nicht ausgeschlossen, aber man posiert. Ist es überhaupt schon der Fluch der Dichtung des verflossenen Menschenalters, daß sich der Dichter schaffend immer als Dichter oder Sänger, nie nach Goethes und aller echten Dichter Weise einfach als Mensch fühlte („dieser ist ein Mensch gewesen“), so putzen Dichter dieser Art den Dichter nun noch sensationell heraus. und ihre Dichtung erhält ein Parfüm, weshalb sie auch eine gesunde Natur kaum erträgt. Es ist möglich, daß sich das Unwesen von Byron herleitet, wie es denn oft, wenn auch nicht ausschließlich, bei aristokratischen Dichtern auftritt; in Deutschland war es ziemlich verbreitet und ist es jetzt noch. Ich finde es vielfach auch bei Frauen, so bei der sonst mit Recht gerühmten Alberta von Puttkamer. Das Posieren kann übrigens auch als Naturburschentum auftreten, ja das blasierte Wesen mußte naturgemäß in ein Naturburschentum umschlagen, wie es Detlev von Liliencron zeigt, der dem Alter nach zu diesen Poeten gehört, freilich mit dieser Bemerkung nicht abgethan ist. Decadencelyriker sind endlich im ganzen auch die Gebrüder Hart, die als Kritiker ja die neue Zeit einleiten, und manche andre Jüngstdeutsche.

Noch aber habe ich mir das vortrefflichste Exemplar eines Decadencemenschen und -dichters, die Krone der Decadence sozusagen, aufgespart, nämlich Richard Voß, der von seinen ersten Veröffentlichungen, den „Nachtgedanken“ und den „Scherben, gesammelt von einem müden Mann“ an eigentlich weiter nichts gethan hat, als die einzelnen Stadien der — Verwesung, hätte ich bald gesagt, zu verkörpern. Nein, so schlimm ist es doch nicht, aber Voß hat bis auf diesen Tag kein Werk geschrieben, das auch nur eine gesunde Faser hätte, und was das schrecklichste ist, die Züge wahren Leidens, die bei ihm unverkennbar

sind, vermischen sich mit dem äußersten Raffinement und wieder mit der allergewöhnlichsten Effekthascherei, sodaß man sich bei aller Anerkennung einer gewissen Begabung des Dichters zugleich gequält, angeekelt und erbittert fühlt. Ich wüßte keine einzige Erscheinung der Litteratur zu nennen, die so unangenehm wirkte wie Richard Voß.

Auch die Unterhaltungslitteratur dieser Zeit trägt den Stempel der Decadence, und zwar gerade die bessere. Hier ist Rudolf Lindau zu nennen, der, stark von Turgenjew beeinflußt, den internationalen Gesellschaftsroman schuf oder doch mitschuf. Und im Banne Turjenjews, der auf Nichtrussen nicht gut anders als zur Decadence führend wirken konnte, steht auch ein weiteres für den internationalen Gesellschaftsroman berufenes Talent, das um diese Zeit auftrat: Ossip Schubin (Lola Kirschner). Die Stunde des Marlittschen Backfischromans hatte geschlagen, man wünschte jetzt zur Abwechselung etwas Haut-gout.

Damit kann ich die Schilderung der älteren Decadencelitteratur abschließen. Es versteht sich von selbst, daß nicht alle um das Jahr 1880 herum thätigen Talente von der Decadence ergriffen waren, wie ich überhaupt den Begriff Decadence keineswegs als den einzigen, der auf die neuere Litteratur anzuwenden wäre, angesehen wissen will. Seine Anwendung zeigt, wie die aller dieser allgemeinen Begriffe, eben auch nur eine Seite der Dinge. Daß Dichter wie Keller und Storm, oder um einige weniger berühmte zu nennen, F. Th. Vischer, der 1879 den humoristischen Roman „Auch Einer“ herausgab, wie W. H. Riehl, der 1881 neue Novellen veröffentlichte, wie Adolf Stern, der um diese Zeit die beiden Romane „Die letzten Humanisten“ und „Ohne Ideale“ schrieb, dem Kern ihres Wesens nach gesund waren und blieben, bedarf keiner Versicherung. Aber sie merkten auch, daß eine neue Zeit gekommen, das alte Deutschland zu Grunde gegangen und das neue noch nicht geboren sei: daher, wenn auch kein Verzweifeln an der Zukunft des Volkes, doch ein Hauch der Resignation über den meisten ihrer Werke. Zu Beginn der

achtziger Jahre kamen dann zu den decadencefreien alten auch noch neue gesunde größere und kleinere Talente oder traten mehr in den Vordergrund, so die Dramatiker Hans Herrig, der damals sein Lutherfestspiel schrieb und von einer deutschen Volksbühne träumte, und Heinrich Bulthaupt, so Hans Hoffmann, der Erzähler, der dann nach und nach einen Platz neben den wirklichen Künstlern seines Volkes gewann, so der Lyriker Ferdinand Avenarius, der wenige Jahre später den „Kunstwart“ gründete und erst neuerdings Umfang und Tiefe seines Talents vollständig offenbart hat, so die Süddeutschen Ludwig Ganghofer, bayrischer Volksdramatiker und Erzähler, die Gebrüder Karl und Richard Weitbrecht, schwäbische Dialekterzähler und hochdeutsche Lyriker, der badische Balladendichter Heinrich Vierordt, der Schweizer Karl Spitteler (Felix Tandem), so endlich, um auch einige Frauen zu nennen, Isolde Kurz, die Tochter Hermann Kurz', und Margarete von Bülow — sie alle konnten die Decadence nur in sich selbst überwinden. Wäre damals aber auch der größte deutsche Dichter aufgetreten, er hätte kaum Aufmerksamkeit erregt; die gebildeten wie die sensationssüchtigen Kreise lagen bereits im Banne der fremden Litteraturen, in denen ungeahnte Kräfte zur Entwickelung gelangt zu sein schienen, die nun auf Deutschland einzuwirken und vor allem die Jugend aufzuregen begannen. Aus dieser Beschäftigung mit den Fremden wurde dann um die Mitte der achtziger Jahre ein neuer Sturm und Drang, die sogenannte Revolution der Litteratur, die „Moderne“ geboren.

Wilbrandt, Jensen und Fitger.

Sie sind alle drei an oder unweit der nordischen See zuhause und unzweifelhaft norddeutsche Naturen, aber das Münchnertum und die decadente Zeit haben sie von Heimat und Volkstum mehr oder weniger losgelöst, während doch ihr Talent nicht mächtig genug war, sie den Weg des wahrhaft großen und freien Künstlers gehen zu lassen. Immerhin blieben sie vor der rettungslosen Decadence ihres jüngeren Landsmannes Richard Voß bewahrt. — **Adolf Wilbrandt** wurde am 24. August 1837 zu Rostock als

Sohn eines Universitätsprofessors geboren. Er hat als Student zu Berlin noch in Franz Kuglers Haus verkehrt und ist schon Ende der fünfziger Jahre nach München gekommen. Erst der Rechtswissenschaft beflissen, trieb Wilbrandt in Berlin Hegelsche Philosophie und Ägyptologie, in München vor allem Geschichte und promovierte 1859 zum Doktor der Philosophie. Zwei Jahre lang war er dann Redakteur, 1863 gab er sein vortreffliches Buch über Heinrich von Kleist, 1864 seinen ersten Roman „Geister und Menschen" heraus, in dem man Nachahmung von „Wilhelm Meisters Lehrjahren", aber auch die Anfänge der Münchner Decadence finden kann. Die ersten Novellensammlungen Wilbrandts (1869, 1870) zeigen ihn im ganzen unter dem Einflusse Heyses, seine ersten Lustspiele auf der guten Bahn des deutschen Lustspiels der Freytag und Putlitz: „Jugendliebe" (1870) und „Die Maler" (1872) werden noch heute gegeben. Mit dem „Grafen von Hammerstein" (1870) betrat dann der Dichter den Boden des historischen Dramas und bewies wenigstens, daß er eines hatte, was den älteren Münchnern abging, Leidenschaft. Aber die „gesunde" Leidenschaft des großen Dramatikers war es doch nicht, die Wilbrandt beseelte; mit seinen Römerdramen „Nero" (1872), „Gracchus, der Volkstribun" (1873), vor allem „Arria und Messalina" (1874) verpflanzte Wilbrandt sozusagen die Makarterei auf die Bühne und kam vom Wege echter Tragik weit ab, wie er denn auch von dem tragischen, tötlichen, letzten Rausch des Glücks redet, der die höchste Kraft der Menschenseele entfesselt, und in seiner Darstellung vor allem die Aufgabe der Tragödie sieht. Von den späteren historischen Dramen Wilbrandts ist wohl nur die „Kriemhild" (1877) gegeben worden, ein Versuch, den Nibelungenstoff zu komprimieren. Mit dem Verbrecherdrama „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1883) bewies Wilbrandt noch einmal seine Zugehörigkeit zur Decadence und gab einen Vorläufer gewisser jüngstdeutscher Dramen. 1875 hatte er den Grillparzer-Preis, 1878 den Schiller-Preis erhalten. — Inzwischen war der Dichter, nachdem er bis 1871 in München, von da an in Wien gelebt und sich 1873 mit der Burgtheater-Schauspielerin Auguste Baudius vermählt hatte, 1881 Direktor des Hofburgtheaters geworden, was er bis 1887 blieb, und wenigstens in einer Anzahl seiner Novellen kam nun das Gesunde in seiner Natur mehr und mehr zum Durchbruch. In dem „Neuen Novellenbuch" (1875) und noch mehr in der Erzählung „Fridolins heimliche Ehe" herrscht noch die Decadence, aber die „Novellen aus der Heimat" (1882) enthalten unbedingt prächtige Zeugnisse eines jetzt auch voll selbständig gewordenen kräftigen Talentes, ebenso einige spätere Novellen. Erst die Niederlegung des Burgtheaterdirektorpostens jedoch gab Raum für die letzte und wohl erfreulichste Entwicklung des Dichters. Nachdem Wilbrandt schon 1874 „Gedichte" herausgegeben, erschienen 1889 „Neue Gedichte", die sich den besten Erzeugnissen der

Münchner Lyriker anreihen, in demselben Jahre auch die dramatische Dichtung „Der Meister von Palmyra“, eine wohl von der „Tragödie des Menschen“ des Ungarn Madach beeinflußte Mysteriendichtung, die in gewisser Beziehung die Höhe der Wilbrandtschen Poesie bezeichnet, formschön, tiefsinnig und auch lebensvoll ist, wenn man nicht gerade an die elementare Lebensgewalt des großen Dramatikers denkt. Seitdem er von Wien in seine Vaterstadt Rostock zurückgekehrt ist, hat sich dann Wilbrandt vollständig dem Zeitroman zugewandt, auf welchem Gebiete er schon 1880 mit dem „Meister Amor“ einen Versuch gemacht hatte. „Adams Söhne“ (1890), „Hermann Ifinger“ (1892), „Der Dornenweg“ (1893), „Die Osterinsel“ (1894), „Die Rothenburger“ (1895), „Hedwig Mahlmann“ (1897), „Schleichendes Gift“ (1897) sind die Titel der hierher gehörigen Werke, die alle mehr oder minder den Ehrennamen wirklicher Zeitromane verdienen, Zeitbewegungen, Zeitmenschen und -zustände unter großen Gesichtspunkten darstellen. Die „Osterinsel“, das einen Nietzsche-Charakter entwickelt, dürfte das bedeutendste dieser Werke sein. In gewisser Weise hat Wilbrandt auch von der modernen Litteratur-Bewegung, von der neuen Technik z. B., profitiert und steht ihr jedenfalls objektiver gegenüber als z. B. Heyse. Daß er das jüngere Geschlecht geistig überragt, unterliegt keinem Zweifel; etwas vom Münchnertum hat er freilich doch behalten, er konstruiert und erreicht nicht immer die volle Unmittelbarkeit. Aber im ganzen hat unsere Zeit Wilbrandts besten Romanen wenig Gleichbedeutendes an die Seite zu stellen. Vgl. „Gespräch, das fast zur Biographie ward“ (Gespr. u. Monologe 1889), Adolf Stern (Studien, 2. Aufl.) WM 50 (E. Zabel).

Viel einfacher und gleichmäßiger als die Entwicklung Wilbrandts ist die **Wilhelm Jensens** gewesen. Er wurde, aus friesischer Familie, am 15. Febr. 1837 zu Heiligenhafen in Holstein geboren, besuchte die Gymnasien in Kiel und Lübeck und studierte in Kiel, Würzburg und Breslau Medizin, promovierte dann aber zum Dr. phil. und lebte noch einige Jahre in Kiel historischen Studien. Darauf kam er nach München, wo er zwei Jahre blieb, redigierte seit 1868 die „Schwäbische Volkszeitung“ in Stuttgart und seit 1869 die „Norddeutsche Zeitung“ in Flensburg, gab aber 1872 die Journalistik auf und siedelte nach Kiel über. 1876 zog er von dort nach Freiburg in Baden und 1888 nach München. — Die ersten Arbeiten Jensens, Novellen, wie „Meister Timotheus“ (1866) und „Die braune Erika“ (1868) zeigen ihn unter dem Einflusse Theodor Storms, doch trat seine Eigenart bald hervor. Mag auch bei ihm die Stimmung allezeit das Wesentliche sein, das seinen Werken den besonderen Reiz verleiht, sie ist bei ihm keineswegs wie bei Storm an den Heimatboden gebunden, sondern hat eine weitausgreifende, glutvolle Phantasie als Genossin, die sich in allen Zeitaltern und allen Zonen heimisch zu machen weiß, ja, mit

einer gewissen Vorliebe das Fremdartige, Seltsame, Exotische zu erobern trachtet. Überragt so Jensens Begabung die Storms nach der Breite, so kommt sie ihr nach Tiefe und Reinheit bei weitem nicht gleich, die plastische Kraft, die Storms Gebilde bei allem Vorherrschen der Stimmung auszeichnet, fehlt Jensen, er ist lange nicht ein so großer Künstler wie Storm. Schon die Novelle „Unter heißerer Sonne“ (1869) ist ein echter Jensen, mit „Eddystone“ (1874) erreicht er bereits seine Höhe. Mehr und mehr wendet er sich dem historischen Roman zu, dem phantastisch-historischen Roman, könnte man sagen; denn mit den Werken Walter Scotts und Willibald Alexis' haben die hierher gehörigen Werke wenig zu thun, eher mit Viktor Hugos „Notre Dame de Paris“. Nicht, daß sie gerade unhistorisch wären, es liegen ihnen oft genug eingehendere Studien zu Grunde, aber die subjektive Stimmung, die Jensen der betreffenden Zeit gegenüber erfüllt, giebt jedem Werke das Gepräge, und die Phantasie haftet nicht an dem Gegebenen, sondern tritt ganz selbständig auf. So wird unendlich viel Modernes in die alten Stoffe hinein getragen, eben die moderne Decadence, Menschen, Probleme, Beleuchtung — alles erscheint vielfach willkürlich, gewaltsam, krankhaft. Dennoch erzielt der Dichter in der Regel einen starken Eindruck. Phantasiegewalt und Stimmungsfülle sind eben doch da, nur in späteren Werken macht sich eine bestimmte Manier breit, die auch auf den Stil einwirkt. Außer „Minatka“, einem Roman aus dem dreißigjährigen Kriege, der schon 1871 erschien, seien hier „Barthenia“ (1876), „Nirwana“ (1877), „Um den Kaiserstuhl“ (1878), „Vom römischen Reich deutscher Nation“ (1882), „Versunkene Welten“ (1882), „Der Pfeifer vom Dusenbach“ (1884), „Am Ausgang des Reichs“ (1886) genannt. Die manieristische Periode Jensens fällt in die achtziger Jahre, doch ist darum nicht alles, was er in dieser Zeit schrieb, verwerflich, im Gegenteil gehören ihr manche seiner Hauptwerke, wie „Das Tagebuch aus Grönland“ (1885), an. Zu seinen besten Werken sind auch die Novellencyklen „Aus den Tagen der Hansa“ (1885) und „Aus schwerer Vergangenheit“ (1888) zu rechnen. In späterer Zeit wandte sich Jensen mehr dem modernen Roman zu und näherte sich hier und da Wilhelm Raabe an, ohne doch die eigene Physiognomie zu verlieren. Manche dieser Werke — ich nenne „Jenseits des Wassers“ (1892) und „Luv und Lee“ (1897) — enthalten eine gesunde Kritik moderner gesellschaftlicher Verhältnisse, des modernen Strebertums z. B., andere, wie etwa „Asphodil“ (1894), sind krankhaft und ungesund. Einen interessanten Versuch, Geschichte und Poesie zwanglos zu verbinden, stellt „Der Hohenstaufer Ausgang“ (1896) dar. Die sorgfältige Wertung aller Werke Jensens ist einstweilen noch unmöglich. — Auch mit mehreren lyrischen Sammlungen ist Jensen hervorgetreten und hat seine Lyrik zuletzt in „Vom Morgen zum Abend“ (1897) ge-

sammelt. Sie steht etwa zwischen der Geibels und der Storms mitteninne, ist durchaus individuell, ebenso formschön wie farbenreich. Als charakteristisch für die Weltanschauung des Dichters mögen die hier wiederaufgenommenen Terzinen „Um meines Lebens Mittag" (1876) hervorgehoben werden. Wunderschöne episch-lyrische Dichtungen enthält „Ein Skizzenbuch" (1884), sehr hübsch ist der „Holzwegtraum" (1879), und auch das epische Gedicht „Die Insel" (1874) verdient Erwähnung. Als Dramatiker ist Jensen nicht zu Bedeutung gelangt. Vgl. „Gesch. des Erstlingsw.", UZ XV, 1 (Gottschall), G 1873, 4; 1891, 3.

Arthur Fitger spielt gegen Wilbrandt und Jensen nur eine bescheidene Rolle; er ist ja auch Maler geblieben und hat sich nie ganz der Dichtkunst gewidmet. Geboren am 4. Oktbr. 1840 zu Delmenhorst im Oldenburgischen, durfte er seiner Neigung zur Malerei folgen und studierte seit 1858 in München, darauf in Antwerpen, Paris und Rom. Wilbrandt führte ihn in die Litteratur ein, und mit dieses Dichters „Grafen von Hammerstein" mag man die Dramen Fitgers ihrer Art nach denn auch am ersten zusammenstellen. Es sind ein „Adelbert von Bremen", der 1873 in der Kulturkampfzeit erschien, „Die Hexe" (1876), die den Dichter berühmt machte und allerdings ein wirksames Stück, aber noch lange keine Tragödie, nicht ohne rein theatralische Elemente ist, „Von Gottes Gnaden" (1883), ein ziemlich phantastisches Drama aus der Revolutionszeit, und „Die Rosen von Tyburn" (1888), das Ansätze zu vortrefflicher Charakteristik hat. Im allgemeinen kann man sagen: Fitgers Dramen sind überhaupt nicht viel mehr als Ansätze, besser freilich als die alten Durchschnittsjambendramen, aber von dem echten, nicht tendenziösen, nicht antithetischen, nicht theatralischen Drama doch noch durch einen beträchtlichen Zwischenraum getrennt. All zu tief unter Wildenbruch stellen, wie es wohl geschieht, soll man Fitger aber nicht, im einzelnen überragt er diesen sogar, ist mehr Charakteristiker, weniger Rhetoriker. Es sei noch bemerkt, daß Fitgers Dramen von den Meiningern gegeben wurden. — Außer als Dramatiker ist Fitger noch als Lyriker mit den Sammlungen „Fahrendes Volk" (1875) und „Winternächte" (1881) hervorgetreten. Man findet gute Gedichte bei ihm, aber nichts, was über den gewohnten Münchner Rahmen hinaus ginge. Seit 1869 lebt der Dichter in Bremen, fast immer mit großen malerischen Aufgaben betraut. Vgl. NS 35 (M. Löwenfeld).

Pessimistische und Decadence-Lyriker.

Ferdinand von Schmid, als Dichter **Dranmor**, wurde am 22. Juni 1823 in Muri, unweit Bern, als Sohn eines Bankiers geboren, kam mit zwanzig Jahren nach Brasilien, wo er den größten Teil seines Lebens

verbrachte, und starb am 17. März 1888 zu Bern. Er ließ 1860 „Poetische Fragmente“ erscheinen, wurde aber erst durch seine „Gesammelten Dichtungen“ (1873) weiteren Kreisen bekannt. Seine farbenprächtige, reflexionsreiche, dem Grundton nach düstere Lyrik hat in den achtziger Jahren die Jugend stark beeinflußt. — **Albert Möser** wurde am 7. Mai 1835 zu Göttingen geboren und lebt als Gymnasialoberlehrer in Dresden. Er hat eine größere Anzahl lyrischer Sammlungen herausgegeben („Ged.“ 1864, „Nacht und Sterne“ 1872, „Schauen und Schaffen“ 1881, „Singen und Sagen“ 1889, „Aus der Mansarde“ 1893), die formell von Platen abhängig sind und ihrer Art nach außerdem noch an Hamerling erinnern. Vgl. NS 80 (W. Bormann).

Emil Prinz Schönaich-Carolath, geb. am 8. April 1852 zu Breslau, besuchte das Realgymnasium zu Wiesbaden und war dann Offizier, doch trat er bald zur Reserve über und lebt jetzt meist auf Paelsgaard in Dänemark oder auf Reisen. Er schrieb: „Lieder an eine Verlorene“ (1878), „Thauwasser“, Erzählung (1881), „Dichtungen“ (1883), „Geschichten aus Moll“ (1884) u. s. w., alles sehr talentvoll, aber doch nicht mehr als zigeunerhaft-romantische Salonpoesie. Vgl. NS 75 (R. Koehlich). — **Alberta von Puttkamer**, geb. am 5. Mai 1844 zu Groß-Glogau, Gattin des Staatssekretärs M. v. P. zu Straßburg, gab zuerst ein Schauspiel, „Kaiser Otto III.“, dann drei lyrische Sammlungen: „Dichtungen“ (1885), „Accorde und Gesänge“ (1889), „Offenbarungen“ (1894) heraus, die bei aller Decadence-Schwüle einer, wenn auch etwas forzierten Größe nicht entbehren. Doch finden sich auch schlichtere Naturstücke mit naturalistischem Detail. Vgl. G 1885, 3 (M. Necker).

Richard Voß.

Richard Voß wurde am 2. Febr. 1851 auf dem Dominium Neugrage in Pommern geboren. Er sollte Landwirt werden, wandte sich aber frühzeitig litterarischer Produktion zu und machte längere Reisen. An dem Kriege gegen Frankreich nahm er als Johanniter teil und wurde verwundet. Dann widmete er sich noch philosophischen Studien in Jena und München und zog sich darauf auf seine Villa Bergfried bei Berchtesgaden zurück. Dort und in Italien, vorübergehend auch in Wien und Berlin hat er seitdem eifrig schaffend gelebt. 1884 ernannte ihn der Großherzog von Sachsen zum Bibliothekar der Wartburg, 1888 wurde Voß von einem schweren Nervenleiden befallen, aber nach längerer Zeit geheilt. — Voßens erste Dichtungen sind Ausfluß des tiefsten und schwächlichsten Pessimismus. Dazu traten bald eine ungesunde Glut und eine wilde Effekthascherei und machten schon die ersten, meist historischen Dramen des Dichters unerträglich. Es seien genannt „Unfehlbar“ (1874),

„Savonarola“ (1878), „Die Patrizierin“ (1881), „Luigia Sanfelice“ (1882). Durch das letztgenannte Stück, das bei einer Frankfurter Preiskonkurrenz gekrönt wurde, erlangte Voßens Name zuerst in weiteren Kreisen Ruf. Er schrieb dann „Der Mohr des Zaren“ (1883), „Regula Brandt“ (1883/84), „Mutter Gertrud“ (1886); auf der Bühne festen Fuß faßte er aber erst mit den modernen Effektstücken „Alexandra“ (1886) und „Eva“ (1889), die Sardousches Raffinement und Dumas'sche Sentimentalität mit ungesundester und verlogenster deutscher Romantik vereinigen. Das Muster hatte wohl die (immerhin noch gesundere) „Tochter des Herrn Fabricius“ von Wilbrandt abgegeben. Seitdem machte Voß im Drama alle Moden der Zeit mit, näherte sich in „Schuldig“ (1890/92) dem Hauptmannschen Naturalismus, in der „Neuen Zeit“ (1891/92) dem Sudermannschen Realismus, in der „Blonden Kathrein“ (1894/95) dem Hauptmannschen Märchenspiel, im „König“ (1895) dem Fuldaschen Tendenzstück, ohne doch bei allem Talent jemals mehr als eine zwecklose Quälerei des Publikums zu erreichen. Neben der dramatischen Thätigkeit Voßens ging eine reiche erzählerische her, aber mit all seinen meist in Italien spielenden Romanen und Novellen, eine so reiche Phantasie, ja, so viel Können sie im Einzelnen verraten, hat Voß doch im ganzen keine bessere Wirkung erzielt als mit seinen Dramen, überhaupt den Weg zum Herzen seines Volkes nie gefunden. Er ist sozusagen der kranke Paul Heyse, der letzte Münchner, bei dem all die Elemente, die die Münchner Kunst bildeten, in Gährung und Fäulnis übergegangen sind. Vgl. Goldmann, R. V., ein litterarisches Charakterbild (1890) und die „Geschichte des Erstlingswerkes.“

Der internationale Gesellschaftsroman.

Rudolf Lindau, der ältere Bruder Paul Lindaus, wurde am 10. Okt. 1830 zu Gardelegen in der Altmark geboren, studierte in Frankreich und kam dann, meist in diplomatischen und journalistischen Stellungen, fast durch die ganze Welt. Nach dem Kriege von 1870/71 im Dienst des deutschen Reiches, wurde er 1885 zum Geh. Legationsrat ernannt und lebt jetzt in Konstantinopel. — Seine Romane und Novellen sind ohne Zweifel aus seinen internationalen Erlebnissen und Erfahrungen erwachsen und bilden in Deutschland sicherlich eine Spezialität. Es seien „Robert Ashton“ (1877), „Gute Gesellschaft“ (1879), „Der Gast“ (1883), „Zwei Seelen“ (1888), „Martha“ (1892) genannt. Eine Sammlung erschien 1892/93. Als Künstler möchte ich Rudolf Lindau etwa zu Hans Hopfen stellen. Vgl. DR 79 (Erich Schmidt). — **Lola Kirschner**, die unter dem Turgenjew entnommenen Pseudonym Ossip Schubin schreibt, wurde am 17. Juni 1854 zu Prag geboren, war viel auf Reisen und lebt jetzt teils in Brüssel, teils in Prag. Ihr erster Roman „Ehre“ erschien 1883;

von den folgenden seien „Schuldig“, „Unter uns“, „Gloria victis“ (1885), „Boris Lensky“ (1889), „O du mein Österreich“ (1890), „Gräfin Erikas Lehr- und Wanderjahre“ 1892 genannt. Ossip Schubin beobachtet gut, hat Geist, aber außerdem auch alle Schwächen, die je eine Schriftstellerin besessen hat. Im ganzen ist ihre Welt decadent, und die Highlife-Romantik à la Ouida sowie die Genialitätsschwindelei, die in ihr getrieben wird, machen sie gesunden Naturen nicht eben sympathischer. Vgl. WM 66 (L. Pietsch), die „Gesch. d. Erstlingswerkes“ und Brausewetter, Meisternov. deutscher Frauen. (1897).

Die decadencefreien jüngeren Talente der achtziger Jahre.

Hans Herrig wurde am 10. Dezember 1845 zu Braunschweig geboren, besuchte das Friedrichs-Gymnasium zu Berlin und studierte dort und in Göttingen die Rechte. Eine Zeitlang war er am Berliner Stadtgericht beschäftigt, wurde dann aber Schriftsteller und redigierte lange Jahre das „Deutsche Tageblatt“. 1889 ließ er sich in Weimar nieder und starb hier am 4. Mai 1892. Herrig hat eine Anzahl Dramen höheren Stils, einen „Alexander“, „Kaiser Friedrich der Rotbart“, „Konradin“ u. s. w. geschrieben, die sich zwar von der landläufigen Jambendramatik unterscheiden, aber den Ansprüchen, die wir seit Hebbel und Ludwig an ein Drama stellen müssen, doch bei weitem nicht gerecht werden. Sein „Lutherfestspiel“ (1883) ist das schlichteste und sprachlich-charakteristischeste der damals erschienenen, aber keineswegs vollpoetisch. So bilden die humoristischen Gedichte „Die Schweine“ (1876) und „Der dicke König“ (1885), sowie die „Mären und Geschichten“ (1878) Herrigs schätzenswerteste Gaben. Ges. Schriften 1886—90. — **Heinrich Bulthaupt,** geboren am 26. Oktober 1849 zu Bremen, Stadtbibliothekar daselbst, hat sich, wie Herrig, vielfach dramatisch versucht, ohne doch einen eigenen Stil gewinnen zu können. Am bekanntesten sind seine „Malteser“ (1883), die selbständige Ausführung der Schiller'schen Idee, außerdem „Gerold Wendel“, „Die neue Welt“, „Der verlorene Sohn“. Als Lyriker („Durch Frost und Gluten“ 1877) erwies Bulthaupt bei stark reflektivem Charakter seiner Poesie doch ausgeprägte Eigenart, und seine Novellen und Erzählungen sind ebenfalls nicht gewöhnlich. Als Dramaturg genießt er hohes Ansehen in Deutschland. — Eine Stellung, die fast an die der großen Novellisten der frühern Zeit, Storms, K. F. Meyers u. s. w. erinnert, hat sich nach und nach **Hans Hoffmann** gewonnen, und zwar ohne daß es des modernen Hilfsmittels der Reklame bedurft hätte. Er wurde am 27. Juli 1848 zu Stettin geboren, besuchte das Gymnasium daselbst und studierte in Bonn, Berlin und Halle Philologie. Nachdem er zum Doktor promoviert worden, reiste er nach Italien und wurde darauf Gymnasiallehrer in seiner Vaterstadt,

später in Stolp, Danzig und Berlin. Zweimal unterbrach er jedoch seine Lehrthätigkeit, um nach Italien und Griechenland zu reisen, und 1879 gab er sie ganz auf. Einige Jahre redigierte er die „Deutsche Illustrierte Zeitung" in Berlin, seit 1886 lebte er als unabhängiger Schriftsteller an verschiedenen Orten, jetzt in Wernigerode. — Hans Hoffmann ist ohne Zweifel Eklektiker und Kulturpoet, aber nicht im Sinne der Münchner. Am besten bezeichnet man ihn als einen berufenen Nachfolger der großen Talente der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre; überall trifft man bei ihm auf Elemente, die an diese, an Storm, Keller, Konrad Ferdinand Meyer, an Reuter und Raabe, selbst an Jensen gemahnen, aber überall ist doch die selbständig prägende Individualität des Dichters nicht zu verkennen, und mit Vorliebe bewegt er sich auch auf seinem pommerschen Heimatsboden. Und wie es denn einem solchen Nachfolger wohl ansteht: Formell bezeichnet Hans Hoffmann sogar einen Fortschritt, er ist der erste deutsche Dichter, der das Instrument der deutschen Prosa vollbewußt „poetisch" zu behandeln versucht hat, vielfach mit großem Glück. Seine Gefahren hat das freilich auch, die Manier wird auf die Dauer nicht ausbleiben. Hoffmann begann mit den Novellen „Unter blauem Himmel" (1881), darauf folgte das erzählende Gedicht „Der feige Wandelmar" (1883), dann eine ganze Reihe von Novellensammlungen „Der Hexenprediger und andere Novellen", „Im Lande der Phäaken", „Brigitte von Wisby" (vgl. Jensens „Aus den Tagen der Hansa"), „Neue Korfugeschichten", „Von Frühling zu Frühling", „Das Gymnasium zu Stolpenburg", „Ruhm", „Geschichten aus Hinterpommern", „Bozener Mären und Geschichten". Außer dem modernen „Iwan der Schreckliche und sein Hund" hat Hoffmann zwei große historische Romane geschrieben „Der eiserne Rittmeister', (1890) und „Wider den Kurfürsten" (1894), ersterer der weitaus bedeutendere. Hoffmanns Gedichte „Vom Lebenswege" (1892) erweisen ihn gleichfalls als selbständigen Eklektiker. Vgl. NS 48 (P. Lindenberg), G 1887, 4. — Schon eher der jüngeren Generation an gehört **Ferdinand Avenarius**, geboren am 20. Dezember 1856 zu Berlin, nach weit ausgedehnten Reise- und Studienjahren zu Dresden als Herausgeber des Kunstwarts lebend. Seine ersten Gedichte „Wandern und Werden" (1881) zeigen ihn noch im Banne Heines, obgleich sich doch auch hier schon eigene Töne, namentlich Selbständigkeit in der Naturauffassung bemerkbar machen. Außerordentlich fein und stimmungsvoll ist die kleine lyrisch-epische Dichtung „Die Kinder von Wohldorf" (1887), die das Rattenfängermotiv gewissermaßen umkehrt oder ins Ideale erhebt. Mit der Dichtung „Lebe!" (1893) suchte Avenarius die große lyrische Form zu schaffen und erwies jedenfalls, daß seinem Talent der pathetische Zug nicht fehlt; inhaltlich stellt diese Dichtung sozusagen die Ueberwindung der Decadence durch den sozialen Gedanken dar. Die hervorragendste Veröffentlichung des Dichters sind aber ohne Zweifel

seine neuen Gedichte „Stimmen und Bilder“ (1898), denen sich an natürlicher Stimmungsfeinheit und durchgebildetem Kunstgefühl kaum etwas Neueres an die Seite stellen läßt.

Ludwig Ganghofer wurde am 7. Juli 1855 zu Kaufbeuren geboren, studierte in München und Berlin, war Dramaturg des Wiener Ringtheaters und lebt jetzt als Schriftsteller im Winter zu Wien, im Sommer im bayrischen Hochland. Er wurde durch die bayrischen Volksschauspiele „Der Herrgottschnitzer von Ammergau“ (1880), „Der Prozeßhansl“ (1881) und „Der Geigenmacher von Mittenwald“ (1884), alle drei mit Hans Neuert, bekannt und befestigte seinen Ruf durch Hochlandgeschichten, die, wie auch seine Dramen, der neuen Aera der Dorf-Litteratur angehören. — Von den Gebrüdern **Weitbrecht** ist Karl am 8. Dezember 1847 zu Neuhengstedt bei Kalw, Richard am 20. Februar 1851 zu Heumaden bei Stuttgart geboren. Ersterer ist jetzt Professor am Stuttgarter Polytechnikum, letzterer Pfarrer zu Wimpfen. Gemeinschaftlich gaben sie 1877 und 1882 „Geschichten aus'm Schwobeland“ heraus, Karl außerdem „Gedichte“ (1880) und eine Tragödie „Sigrun“ (1895). — **Heinrich Vierordt,** geboren am 1. Oktober 1855 zu Karlsruhe, dort lebend, ließ seine ersten „Gedichte“ 1880 erscheinen und veröffentlichte außerdem noch vier weitere Sammlungen, namentlich Balladen. Er gehört noch der Geibel'schen Formschule an, ist aber dem Gehalt nach selbständig. — Gleichfalls im Jahre 1880 trat **Karl Spitteler,** der sich als Dichter Felix Tandem nannte (geboren am 24. April 1845 zu Luzern), mit seiner Dichtung „Prometheus und Epimetheus“ hervor, der u. a. die ganz originellen Gedichte „Schmetterlinge“ (1886) und „Balladen“ (1895, diese unter seinem wirklichen Namen) folgten. Talent und Persönlichkeit Spittelers stehen abseits der litterarischen Heerstraße, werden aber sicher noch die allgemeinere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. — **Isolde Kurz,** die Tochter Hermann Kurz', wurde am 21. Dezember 1851 zu Stuttgart geboren und lebt in Florenz. Mit ihren „Gedichten“ (1889) und den von K. F. Meyer beeinflußten „Florentinischen Novellen“ (1890) schuf sie sich ihre litterarische Stellung. Seitdem sind noch „Phantasien und Märchen“ und „Italienische Erzählungen“ (1895) erschienen. Vgl. DR 92 (R. Krauß). — Mehr der modernen Richtung neigte **Margarethe von Bülow** zu, die, am 23. Februar 1860 zu Berlin geboren, am 2. Januar 1884 bei der Rettung eines Knaben im Rummelsburger See ertrank. Aus ihrem Nachlaß erschienen zwei Bände Novellen und die größeren Erzählungen „Jonas Briccius“ (1886) und „Aus der Chronik derer von Riffelshausen“ (1887), die ein tüchtiges realistisches Talent erweisen. Vgl. G 1886, 2 (M. Necker).

10. Die Herrschaft des Auslandes.

Die Ursachen, die es verschuldet haben, daß die deutsche Litteratur um 1880 unter den europäischen vollständig im Hintertreffen stand und den Einfluß fremder Völker erdulden mußte, die man bisher entweder für barbarisch oder für verkommen gehalten oder als klein und unbedeutend kaum beachtet hatte, sind mannichfacher Art. Zunächst hatte sich unsere klassische Dichtung, die letzte und auch wohl die edelste Renaissance, die Europa gegesehen hat, bis dahin in ungetrübtem Ansehen erhalten und die Dichtung der Lebenden in mancherlei Weise bedrückt, sodaß weite Kreise der Gebildeten von dieser überhaupt nichts wissen wollten. Die Dichterschule aber, die wesentlich auf dem Boden der klassischen Dichtung stand, war, da sie ihren Geist in einer völlig andern Zeit bei dem Mangel wahrhaft schöpferischer Talente natürlich nicht erhalten konnte, zuletzt in Akademismus und Konventionalität erstarrt. Wie einst in Frankreich die Anfertigung von Dramen im klassischen Stil gerade zu fabrikmäßig betrieben wurde, sodaß das Wort aufkam: „Nichts ist leichter, als eine Tragödie zu schreiben“, so war auch jetzt in Deutschland die Nachahmung der Schillerschen Jambentragödie und selbst der klassizierenden Goethischen eine Sache aller jener kleinen Talente geworden, für die die Sprache dichtet und denkt; es gab eine allgemeine poetische Bildung, die z. B. den schon erwähnten badischen Autodidakten und Kaufmann Friedrich Geßler in den Stand setzte, eine „Kassandra“ zu schreiben, die ein poetisch angelegter Professor der griechischen Litteratur auch nicht besser fertig gebracht hätte. Was nicht zu den klassischen Epigonen stand, was eigene Wege einschlug, das blieb im großen Ganzen vereinsamt und fand keinen rechten Boden im Volke. Schwerlich hatte um 1860 ein europäisches Volk dramatische Talente wie Hebbel und Ludwig aufzuweisen, auch sind nirgends so früh große, in gutem Sinne realistische Talente aufgetreten wie bei

uns; aber gerade sie gelangten nicht zu dauernder Wirkung. Wer las um 1880 „Zwischen Himmel und Erde“ oder Jeremias Gotthelfs Romane? Neben dem Übergewicht der klassischen Dichtung verhinderten aber auch die politischen und sozialen Verhältnisse eine tiefere Wirkung der neueren Litteratur. Bei uns entwickelte sich der Industrialismns verhältnismäßig spät, und das ihn tragende Bürgertum verlangte eben eine Bourgeoispoesie, die Größe und Tiefe ausschloß; die Besten des Volks aber waren zuerst von den nationalen Einigungsbestrebungen in Anspruch genommen, bei denen ihnen denn freilich die großen klasischen Dichter, wie Schiller, dessen hundertjähriger Geburtstag überall eine Nationalfeier größten Stiles veranlaßte, ganz andere Bundesgenossen sein konnten, als die modernen. Als dann das Ziel erreicht war, da waren wir auch schon in der Decadence, und die Besten des Volks wurden von Leuten, die sich mit Behagen in ihr bewegten, in den Hintergrund gedrängt, zum Teil suchten wir, der neugewonnenen Einheit, Macht und Größe froh, die Decadence nicht zu sehen. Wäre in den siebziger Jahren eine naturalistische Dichtung mit sozialen Tendenzen in Deutschland aufgetaucht, man hätte sie durch wüstes Geschrei über Sozialdemokratie und Reichsfeindschaft sofort tot zu machen versucht, Konvention war das Zeichen nicht nur der deutschen Litteratur, sondern des ganzen deutschen Lebens geworden.

Indessen hatten die übrigen europäischen Nationen ihre soziale Litteratur erhalten. Zuerst die englische, wie denn ja der Industrialismus auch zuerst in England zur Ausbildung gelangt war, aber Kingsley und Genossen blieben in Deutschland ziemlich unbekannt; hier erfreute man sich an Dickens, schon Thackeray war unheimlich. Sehr beliebt wurde bei uns in den siebziger Jahren Bret Harte, aber er hat wohl nur einen formalen Einfluß auf die Ausbildung der Form der short story in der deutschen Litteratur geübt. Von den Franzosen kamen uns durch die Decadencelitteratur Dumas der jüngere und Genossen herüber und fanden scheue Nachahmung; die

entschiednen Naturalisten wie Flaubert mit seiner „Madame Bovary“ lernte man noch nicht kennen oder hielt sie einfach für Pornographen, bis dann Zola das Eis brach und zwar mit seiner „Nana“. Dieses Werk wurde bald nach seinem Erscheinen (1880) in schlechten Übersetzungen (namentlich von Budapest aus) als pornographisches Werk in Deutschland heimlich verbreitet. Aber auch über Zolas wirkliche Bedeutung und seinen großen Cyklus „Die Rougon-Macquarts“ konnte man sich durch ernsthafte Essays in den deutschen Revuen um diese Zeit schon belehren. Daudets „Fromont junior und Rißler senior“ erschien 1882 in Reclams Universalbibliothek, und auch über diesen Schriftsteller wurde in Deutschland sehr viel geschrieben. Man wird, wenn man bestimmte Jahrgänge unserer Zeitschriften durchsucht, finden, daß es eine Zeit gab, wo die Anteilnahme an den heimischen Dichtern fast erloschen war. Den mächtigsten Eindruck auf das junge Geschlecht in Deutschland hat, glaube ich, Zolas „Germinal“ (1885) gemacht und viel mit zum Ausbruch des eigentlichen Sturms und Drangs beigetragen.

Schon vor diesen modernen Franzosen waren die Norweger in Deutschland eingedrungen, zuerst Björnson, dann Ibsen. Noch Heinrich Laube hatte sie freundlich begrüßt, wahrscheinlich von ihrer französischen Technik angezogen. Björnsons „Fallissement“ wurde schon Anfang der siebziger Jahre sogar in deutschen Kleinstädten aufgeführt, und seine Bauernnovellen erregten nicht viel später das Entzücken weiter Kreise; Ibsens Dramen waren doch um 1880 herum schon bei Reclam und wurden verschlungen, nachdem die Berliner Aufführungen der „Stützen der Gesellschaft“ und später der „Nora“ die nötige Reklame gemacht hatten. Von den Russen war Turgenjew ja schon seit den sechziger Jahren in Deutschland, wo er lange lebte und Freunde hatte, bekannt; in den siebziger Jahren hat noch Julian Schmidt in Westermanns Monatsheften ausführlich über ihn geschrieben. Er lag, von westeuropäischem Geiste genährt, wie er war, unsrer deutschen Entwicklung ja auch nicht fern, ihm konnten wir ruhig unsere Storm, Heyse und Keller an

die Seite setzen, wenn auch der fremdartige, etwas dekadente Reiz des Russen immer bestehen blieb. Dagegen mußten Tolstoi und Dostojewsky zunächst neu und verblüffend auf die Deutschen wirken, zugleich aber unheimlich anziehend, und das Erscheinen von Dostojewskys „Schuld und Sühne“ (Raskolnikow) in der deutschen Übersetzung von Wilhelm Henckell (1882, 2. Auflage 1886) ist denn auch ein Ereignis, das in der Geschichte des jüngsten Deutschlands nicht vergessen werden darf.

Was war es nun, daß die deutsche Jugend, und nicht nur sie, sondern alle Litteraturfreunde, die echten wie die unechten, die bloß Neugierigen und die Modeleute, zu den fremden Litteraturen zog? Wieder nur die unheilvolle deutsche Sucht, das Fremde anzubeten und nachzuahmen? Sie hat gewiß mitgespielt, wie andererseits auch der deutsche Hochmut, der da zu sagen liebt: „Nein, Gott sei Dank, so was haben wir bei uns nicht,“ aber ausschlaggebend ist sie nicht gewesen, und für die geschichtliche Betrachtung kommt sie kaum in Anschlag. Ich muß nun zwar gestehen, daß ich der Ueberzeugung bin, daß wir alle Vorzüge, die die fremden Litteraturen vor der gleichzeitigen deutschen aufwiesen, auch auf dem Wege normaler Entwicklung von innen heraus hätten erreichen können, ja ich halte sogar dafür, daß die besten Werke der Fremden künstlerisch unter den älteren deutschen der verwandten Richtungen stehen, daß weder die Franzosen noch die Norweger noch die Russen Werke wie Hebbels „Maria Magdalene“, Ludwigs „Erbförster“ und „Zwischen Himmel und Erde“ und eine Lebensarbeit wie die Jeremias Gotthelfs besitzen; aber das alles hindert mich nicht, das Versenken der Deutschen in die fremden Werke um 1880 herum natürlich und berechtigt zu finden. Man sieht bekanntlich besser im fremden wie im eignen Hause, und es ist vielleicht ein Gesetz der geistigen Bewegungen, daß nur Lebendes auf Lebendes wirkt; jedenfalls traten die Fremden mit ganzen, mächtigen Entwicklungen auf, wo wir doch nur Ansätze oder einzelne einsame Größen hatten. Auch hatte die Erfolglitteratur der sechziger und siebziger Jahre — und man kann sich denken,

warum — über jene Ansätze, jene großen Einsamen den dichtesten Schleier gebreitet, Hebbel und Ludwig waren fast vergessen, und als Emil Kuh 1876 seine Biographie Hebbels herausgab, konnte das damalige litterarische Deutschland fast ungestraft über den Dichter herfallen, um ihn nachträglich noch totzuschlagen. Nun, es mißlang, da der Dichter immerhin einige treue Vorkämpfer und eine kleine Gemeinde hatte, aber die breiteren Kreise und das junge Geschlecht, das man ganz andre Größen zu verehren gelehrt hatte, wußten doch von den einsamen Genies nichts, und als die Jugend nun die Hohlheit der Tagesgrößen erkannte, da verfiel sie eben auf die Fremden, die die Presse anfänglich zu Sensationszwecken gerufen hatte, und die man nun nicht wieder los wurde. Das war eine andre Litteratur als die heimische konventionelle oder dekadente Klassen- und Bildungsdichtung, da sah man wirklich die ganze Gesellschaft, das ganze Volk gespiegelt mit unerbittlicher Wahrheit und rücksichtsloser Kühnheit, mit tief eindringender Schärfe und wunderbarer psychologischer Analyse. Mochten die Heuchler und Prüden immerhin Zola der Unsittlichkeit anklagen, die Jugend merkte doch, daß er das grandiose Bild des Verfalls des zweiten Kaiserreichs nicht zur Unterhaltung für müssige Stunden male, oder gar um die verdorbne Phantasie aufzuregen, sie folgte ihm mit einem aus Lust und Grauen gemischten Gefühle in den „Bauch“ von Paris und bewunderte seine brutale Größe. Bei Ibsen wieder zog sie die rücksichtslose Aufdeckung der konventionellen Lügen an, und bisweilen glaubte sie das Lichtbild einer großen, starken, freien Gesellschaft der Zukunft in der Ferne aufsteigen zu sehen. Und bei den Russen endlich war es namentlich der starke Erdgeruch, der aus allen russischen Werken emporsteigt, der Zauber einer anscheinend noch schlummernden Volkskraft, zu der seltsame mystische und pathologische Erscheinungen in eigentümlichem Gegensatze stehen, was einen so unwiderstehlichen Reiz übte. Kunst in dem uns überlieferten Sinne fast nirgends, aber überall das reichste und wahrste Leben, die Natur selbst und das alte und ewig neue Evangelium von

der Rückkehr zu ihr, selbst in Schmutz und Gemeinheit — wie hätte das junge Geschlecht nicht gefangen werden sollen? Hier Ebers, Wolff, Paul Lindau und Blumenthal, dort Ibsen, Tolstoi, Dostojewsky, Zola — die Wahl konnte nicht schwer sein. Ja, hätte es heißen können: hier Goethe, Hebbel, Ludwig, Keller, dort die Norweger, Russen und Franzosen, wer weiß, wie die Entscheidung gefallen wäre. Aber den Vätern war Goethe ein Götze, und von Hebbel, Ludwig und selbst von Keller wußten sie nichts, was half's da, daß sie ihre Söhne ausschalten? Im übrigen waren auch die politischen und sozialen Verhältnisse im deutschen Reiche zu Anfang der achtziger Jahre derart, daß so oder so ein Sturm und Drang der Jugend kommen mußte, der bessern Jugend; die Reichsflitterwochenzeit war lange vorbei, die konventionelle Lüge, wie wir es so herrlich weit gebracht, hielt vor dem Ansturm der sozialen Fragen nicht mehr stand.

Man hat den internationalen Zug der jüngsten litterarischen Bewegung getadelt, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, mit Unrecht. Aber das jüngste Deutschland hätte sich schneller vom Auslande freimachen, schneller die künstlerischen Schwächen, die Einseitigkeit seiner fremden Vorbilder erkennen sollen? Das ist leicht gesagt. Wer war denn schuld, daß das Geschlecht von 1870 ohne alle künstlerischen Ideen aufwuchs, wer verleidete ihm denn seine Klassiker und lehrte es die tief eindringende Aesthetik Hebbels und Ludwigs gar nicht kennen? Mit dem allgemeinen Raisonnement gegen das enge Skandinaviertum Ibsens, gegen Zolas Romanismus in geschlechtlichen Dingen — und noch heute ist man darüber nicht hinaus — war doch nichts gethan, mit Redensarten macht man kein wirkliches Leben tot. Auch die Empfehlung des nationalen, d. h. preußischen Dichters Ernst von Wildenbruch als Muster und Vorbild konnte es nicht thun, zumal da Wildenbruch dann selbst noch recht hübsch tief in den Naturalismus hineingeriet. Aber die fortwährende Hinweisung auf alles, was wirklich groß und bedeutend ist und zugleich in die Gegenwart fortwirkt in unsrer Litteratur, hätte manchmal

nützen können, eine Hinweisung auf die durch die Münchner unterbrochne Entwicklung der fünfziger Jahre vor allen Dingen, an die wieder anzuknüpfen sei. Daran dachte aber niemand, und wenn nun doch so etwas wie diese Anknüpfung bevorzustehen scheint, so hat sich die junge Generation selbst dazu durchringen müssen. Es ist vielleicht auch am besten so, aber die Aufregung des Sturms und Drangs und der wüste Parteikampf — schön waren sie nicht.

Einen deutschen Dichter giebt es übrigens außer den in anderm Zusamenhang gebrachten Österreichern, vor allem Anzengruber, dessen Zeit jetzt auch gekommen war, der, durchaus modern im Sinne der „Modernen", dem Ausland eigentlich nichts verdankt. Das ist Theodor Fontane, der in den fünfziger Jahren als Balladendichter im englischen Stil hervorgetreten war und den Münchnern nicht fern gestanden hatte, dann zunächst der Schilderer seiner märkischen Heimat geworden war, darauf seit 1876 historische Romane geschrieben hatte und nun, in dem merkwürdigen Jahr 1882, seinen ersten modernen Roman „L'Adultera" heraus gab. Der Weg, auf dem Fontane zu seiner dem fremden Naturalismus, wenn nicht dem Zolas, so etwa dem der Gebrüder Goncourt, wenigstens verwandten Romanproduktion kam, ist von ihm selbst in seinem Buche „Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840 bis 1860" angegeben worden; es war dem Dichter die Erkenntnis aufgegangen, daß unsre akademische Litteratur einer Auffrischung durch die Originalität um jeden Preis bedürfe: „Originelle Dichtungen sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß, und ich bin der letzte, der an diesem Satz zu rütteln gedenkt. Andrerseits aber krankt unsre Litteratur — wie jede andre moderne Litteratur — so schwer und so chronisch an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkte angelangt sind, wo sich das Originelle, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben

gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiterformen läßt." Nebenbei bemerkt teilte auch Paul Heyse die Erkenntnis Fontanes, wie aus seiner Forderung, daß „auch der innerlichste und reichhaltigste Stoff ein Spezifisches haben müsse, das ihn von tausend andern unterscheide", deutlich genug hervorgeht, nur führte diese Forderung den Münchner Erotiker dazu, seine Probleme immer raffinierter und bedenklicher zu wählen, während Fontane der Erfindung wenig Wert beilegte und vor allem den reichen Schatz seiner Beobachtungen für die neue Kunst verwandte und so wirklich dazu kam, der erste wahre Schilderer unsrer neuen, insbesondere der Berliner Gesellschaft zu werden. Schon in seinen geschichtlichen Romanen hatte er übrigens die neue Kunst geübt, was die Vergleichung mit Willibald Alexis ohne weiteres klar macht: Fontanes geschichtliche Zeitgemälde haben nicht den großen epischen Zug und das energische Leben der Werke seines Vorgängers, aber sie geben das „Milieu" getreuer oder wenigstens geschickter wieder und sind psychologisch feiner, mit einem Worte: sie sind „intimer". Und die außerordentlich zahlreichen, auf Feinheit der Beobachtung beruhenden intimen Reize sind es denn auch, die uns an Fontanes modernen Romanen besonders anziehen, mögen sie nun der Schilderung des „Milieus" oder der Menschengestaltung zu gute kommen. Mag man Poesie im alten Sinne und Größe bei Fontane vermissen, man verhehlt sich doch nicht, daß die Darstellung des Lebens bei ihm einen großen Fortschritt gemacht hat, daß nichts mehr bei ihm konventionell, alles spezifisch ist, und da der Dichter bei scheinbar vollständiger Objektivität nun doch nicht völlig hinter seinen Werken zurücktritt, da man die feine Künstlerhand wohl merkt und eine in jeder Beziehung „überlegene" (das ist das richtige Wort), zugleich aber liebenswürdige Persönlichkeit zu erkennen glaubt, wie sie zwar die alte Gesellschaft Englands

und Frankreichs zu verschiednen Zeiten, Deutschland aber noch kaum hervorgebracht hat, so tritt dann zu dem stofflichen Reiz auch noch der subjektive und künstlerische, sodaß von „Stoff in Rohform“ nicht mehr die Rede sein kann, man Fontane vielmehr unter die ihr eignes Weltbild gestaltenden Dichter ohne Weiteres einreiht. Mag die Gesellschaft, die Fontane schildert, zum Teil decadent, zum Teil philiströs sein, der Dichter ist nichts weniger als Verfallzeitler und durchaus eigenartig.

Neben Fontane hat man als selbständig aus deutscher Entwicklung hervorgewachsenen Dichter der neuen Zeit Ernst v. Wildenbruch stellen wollen, der auch um 1882 seine Berühmtheit erlangte. Ich habe schon gesagt, daß ich in den früheren Dramen Wildenbruchs ein decadentes Element finde; auch seine starke „Theatralität“ ist vielleicht Decadence. Jedenfalls bedeutet er künstlerisch, in der Geschichte des deutschen Dramas keinen Fortschritt, eher einen starken Rückschritt gegen Kleist, Hebbel und Ludwig, gehört überhaupt nicht zu den großen Charakteristikern, sondern zu den Schillerepigonen, zu Friedrich Halm und verwandten Talenten. Verkennen wollen wir aber nicht, daß er 1882 auf der deutschen Bühne allerdings einen Fortschritt, die Wendung zum Besseren bezeichnete und durch seine im ganzen realistische, oft freilich auch schwülstige, von Shakespeare und Kleist beeinflußte Sprache wie durch seine nationale Empfindung und überhaupt sein kräftiges Temperament einer von denen wurde, die uns vom Akademismus erlösten. Er trat dann auch sofort auf die Seite der Jugend, und wenn es ihm auch nicht gelang, künstlerische Erfolge im neuen Stil zu erringen, das Gewicht seines Namens und seiner Persönlichkeit hat die Macht der modernen Bewegung jedenfalls verstärkt.

Was außer Fontane und Wildenbruch den dem eigentlichen Sturm und Drang vorangehenden Dichtern der „Moderne“ oder dem jüngsten Deutschland zugezählt wurde und noch wird, kann man ruhig als vom Ausland beeinflußt hinstellen. Ich erwähne zunächst Hermann Heiberg, der spät zur Litteratur kam, 1881

mit den „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland“ begann und 1882 den Roman „Ausgetobt“ schrieb, in dem Halbwelt, Spielhöllen, Gauner-Herbergen schon auf die andrängende Stoffwelt des Naturalismus hindeuten. Heibergs vielleicht bestes Werk, der Kleinstadtroman „Apotheker Heinrich“ (1885) zeigt dann bereits die harte, oft grausame Konsequenz des neuen Geschlechts. Man hat Heiberg als „Realisten der Nüchternheit“ charakterisiert, er hat aber auch die starken naturalistischen Wirkungen nicht verschmäht; im ganzen ist er Unterhaltungsschriftsteller geblieben und, wie diese alle, sehr ungleich. Viel entschiedener ein Mann der neuen Zeit war von vornherein Max Kretzer, mit den „Betrogenen“ (1882) und den „Verkommenen“ (1883) wohl der erste Nachahmer Zolas in Deutschland und wohl auch ein diesem verwandtes kleineres Talent, so rasch ihn unsere Jüngsten auch über Zola stellten. Er hat im Laufe seiner Entwicklung einzelne gute, aber keineswegs bedeutende Romane geschrieben, die die genaue Kenntnis des Volkes verraten, dem er selbst angehörte. Etwas später als Kretzer trat Wilhelm Walloth hervor, zunächst mit ägyptischen und römischen Romanen, die wahrer und feiner als die von Ebers und Genossen waren, dabei aber auch raffinierter, von der Decadence stärker beeinflußt. Später schrieb er moderne Romane, die psychologisch gleichfalls fein, aber auch gequält waren und etwa an Bourget erinnern konnten. Auch Wolfgang Kirchbachs Entwickelung begann im Anfang der achtziger Jahre; er hatte etwas, was die meisten Jüngstdeutschen nicht hatten, ästhetischen Takt, hat deshalb auch die schulmäßige Entwicklung des Naturalismus nicht mitgemacht, sondern immer eine Sonderstellung eingenommen, ist aber doch wegen seiner „Kinder des Reiches“ und seiner (verunglückten) modernen Tragödie in Versen „Waiblinger“ (nicht etwa den Dichter, sondern einen Ingenieur behandelnd) durchaus der modernen Richtung zuzuzählen. Diese vier Schriftsteller und Dichter waren vor dem neuen Sturm und Drang da.

Die geistigen Väter des Sturmes und Dranges aber sind, wie das in Deutschland nicht anders sein kann, Kritiker:

zunächst die Gebrüder Hart, Heinrich und Julius, deren „Kritische Waffengänge“, die Lindau, Lubliner, L'Arronge, Schack, H. Kruse, Spielhagen u. a. scharf angriffen, in dem merkwürdigen Jahre 1882 begannen, dann Michael Georg Conrad, der 1883 von Paris zurückkehrte und 1885 die „Gesellschaft“, das Leibblatt des Sturmes und Dranges, gründete, endlich Karl Bleibtreu, der 1886 mit seiner Broschüre „Revolution der Litteratur“, für weitere Kreise wenigstens, das erste Licht über den neuen Sturm und Drang gab und die erste Heerschau abhielt. Den eigentlichen Beginn des Sturmes und Dranges bezeichnet aber das Erscheinen der lyrischen Anthologie „Moderne Dichtercharaktere“, 1885, in der alle die Talente vereinigt waren, die der ersten Periode der neuen litterarischen Bewegung den wesentlich lyrischen Charakter geben.

Theodor Fontane.

Theodor Fontane, wie sein Name anzeigt, einer Refugiésfamilie entstammend, wurde am 30. Dezember 1819 zu Neu-Ruppin geboren. Im Jahre 1827 siedelten seine Eltern nach Swinemünde über, 1832 kam der Knabe auf die Gewerbeschule in Berlin, 1835 bei einem Apotheker in die Lehre. Seine Kindheit hat der Dichter in dem autobiographischen Roman „Meine Kinderjahre“ geschildert. Fontane war dann in Leipzig und Dresden in Kondition und gewann in der Buchhändlerstadt die ersten Beziehungen zur Litteratur. 1844 reiste er zum erstenmal nach England und ließ sich darauf in Berlin nieder; seit 1849 wandte er sich ausschließlich der Litteratur zu und veröffentlichte 1850 seine ersten Gedichte („Lieder“) „Männer und Helden“, von denen einige in alle Lesebücher übergegangen sind. Die Verhältnisse, in denen er lebte, hat er in dem Buche „Christian Friedrich Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840 bis 1860“ und zuletzt noch in dem amüsanten Bande „Zwischen zwanzig und dreißig“ (1898) dargestellt. Natürlich verkehrte er auch in dem Kugler'schen Hause, und an seine Berufung nach München ist gedacht worden, aber die Wurzeln des Fontane'schen Wesens und Talentes steckten doch in einem andern Boden als dem des Münchener Eklektizismus, mochten auch seine Balladen, die aus der englischen Ballade erwachsen waren und Seitenstücken zu den besten des Grafen Strachwitz glichen, ihn immerhin zunächst als Mitkämpfer der Münchner erscheinen lassen. Noch 1850 waren seine Romanzen „Von der schönen Rosamunde“, 1851 seine

„Gedichte" herausgekommen; 1852 weilte Fontane zum zweiten, von 1855 bis 1859 zum dritten Male in England. Über seinen Aufenthalt dort berichtet eine Reihe von Skizzenbüchern. 1861 erschienen neue „Balladen", 1865 ein Bändchen Erzählungen „Heimweg". Damit schließt die erste Periode der dichterischen Thätigkeit Fontanes ab. Man kann ihn für die ganze Zeit schlechtweg als Balladendichter bezeichnen; als solcher nimmt er unter den Deutschen einen der ersten Plätze ein. Wohl hat er von den Engländern im ganzen den Ton und den Wurf übernommen, aber sein Realismus ist doch selbständig und erlaubte die freie Anwendung auf deutsche und moderne Stoffe. Weniger hervorragend denn als Balladendichter ist Fontane als eigentlicher Lyriker; hier erinnert er an Storm, ohne ihn freilich zu erreichen. Doch hat er sich, um dies gleich vorauszunehmen, im Alter noch eine Spezialität, das satirische Genrebild, geschaffen, in dem sich seine ironische Natur in zwanglosen Rythmen vortrefflich auszugeben vermag.

Im Jahre 1860 war Fontane Mitarbeiter der „Neuen Preußischen (Kreuz-) Zeitung" geworden und wandte sich nun für lange Jahre journalistischer und schriftstellerischer Thätigkeit zu. Auch diese blieb nicht ohne bedeutende Resultate: Fontanes Werk „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—71) hat wenig seinesgleichen und erforderte immerhin ein Stück Dichter, und auch die Kriegsbücher Fontanes (1864, 1866) sind nicht ohne Verdienst. Zugleich gewann der Dichter in dieser Zeit jene ausgebreitete Landes-, Zeit- und Menschenkenntnis, ohne die der spätere Romanschriftsteller garnicht denkbar ist. Dennoch muß man die so lange währende Abwendung Fontanes von der Poesie vielleicht bedauern; gerade die kräftigsten Mannesjahre mit ihrem Kämpfen und Ringen pflegen ja die machtvollsten und ergreifendsten Werke zu zeitigen — als Fontane zur Dichtung zurückkehrte, war er vielleicht schon zu reif und abgeklärt, zu kühl geworden. Doch das streift schwer lösbare Fragen. Aus Fontanes Leben ist hier die interessante Episode seiner Kriegsgefangenschaft von 1870 — er wurde Ende Oktober von Franktireurs bei Vaucouleurs gefangen genommen und auf die Citadelle von Besançon gebracht — zu erwähnen, die er in dem Buch „Kriegsgefangen, Erlebtes 1870" beschrieben hat. 1874 und 1875 weilte der Dichter in Italien, war 1876 eine Zeit lang Sekretär der Akademie der Künste und wandte sich dann endgültig wieder der dichterischen Produktion zu.

Als erste Frucht der „neu gewonnenen poetischen Muße", wie man so schön sagt, erschien „Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13" (1878). Über das Verhältnis Fontanes zu Willibald Alexis ist bereits oben gesprochen worden, die epische Kraft seines Vorgängers, die zwingt und fortreißt, hat, wie gesagt, Fontane nicht. Aber er ist ein feinerer Menschen- und Milieuschilderer, ja, man kann, wenn man will,

„Vor dem Sturm" als den ersten deutschen Milieuroman (Gutzkows „Roman des Nebeneinander" wollte auch so etwas sein, konnte es aber nicht) zu bezeichnen; denn das Milieu einer Zeit und eines Landes allseitig zu spiegeln ist die Aufgabe, die der Roman löst, die „Geschichte" bedeutet daneben nicht allzuviel. Uns Modernen liegt es nahe, an Tolstoys „Krieg und Frieden" (1863/64 erschienen) zu erinnern, der eine ähnliche Aufgabe, allerdings gewaltiger, durchführt. Daß Fontane dieses Werk gekannt hat, ist natürlich nicht anzunehmen. — Mehr in der Art der üblichen deutschen Erzählungskunst ist die Novelle „Grete Minde" (1880), die ein Stück brandenburgischen Lebens aus der Reformationszeit darstellt, aber auf das individuelle Geschick den Nachdruck legt. Man kann sagen, daß sich Fontane hier dem Stormschen Stoffkreise annähert, doch ist er in seiner klareren und bestimmteren Weise ganz er selbst und hat kaum wieder eine so ergreifende, tiefgehende Wirkung erzielt. — Mit „Ellernklipp" (1881), einer Dorfgeschichte aus dem Harz, „fröhnt" Fontane zuerst seiner Vorliebe für Mordgeschichten, dabei fast an J. H. Temme erinnernd. — Sein erstes wahrhaft modernes Werk ist „L'Adultera" (1882), hier betritt er den Boden des modernen Berlins. Ehe wir jedoch diese seine Berliner Romane betrachten, durch die er seine ausgebreitete Wirkung auf die Gegenwart gewann, wollen wir noch seine nicht dieser Gattung angehörigen Werke nennen. Da ist zunächst die historische Erzählung „Schach von Wuthenow" (1883), die man als intime Gesellschaftsschilderung aus dem Berlin von 1806 bezeichnen kann, obschon doch das psychologische Problem — Rittmeister Schach verführt das Fräulein von Carayon und erschießt sich sofort nach der auf Befehl des Königs erfolgten Hochzeit — vorwiegt. Im Vergleich mit „Vor dem Sturm" ist hier in Bezug auf die Feinheit der Darstellung noch ein Fortschritt, aber die tiefere menschliche Anteilnahme schließt dieses Werk in viel höherem Grade aus. — „Graf Petöfy" (1884) ist ein moderner Gesellschaftsroman, der in Wien und Ungarn spielt, zugleich die Geschichte einer Schuld. Ihm stellt man passend den späteren, in Schleswig und Kopenhagen lokalisierten und durch eine interessante Darstellung der Kopenhagener Gesellschaft unter Friedrich VII. ausgezeichneten Roman „Unwiederbringlich" (1891) an die Seite. Eine märkische Dorf- und Mordgeschichte ist „Unter dem Lindenbaum" (1885) eine schlesische desgleichen, die nach Amerika verläuft, „Quitt" (1891). Auch diese Romane und Erzählungen erweisen die große Menschenbeobachtungs- und Seelenzergliederungskunst Fontanes, seinen nie fehlenden Blick für das Besondere der Menschen und Zustände, kurz seine ungemeine Weltkenntnis, der die Gestaltungskraft durchaus entspricht, und sind, wenn auch nicht im Schulsinne naturalistisch, doch alle von sozusagen naturalistischer Wahrheit. Fast keiner aber übt das, was man eine tiefere Wirkung nennt, man liest die Bücher, obschon man stets gefesselt wird,

weniger aus „poetischem“ als aus naturwissenschaftlichem Interesse. Und hier knüpft nun die große Fontane-Frage an.

Man kann sie so zuspitzen: Brauchen die Menschen der Dichtung auch sympathisch zu sein, oder genügt es, wenn sie lebenswahr sind? Sympathisch ist freilich ein relativer Begriff, dem einen ist dies, dem andern jenes sympathisch, hier aber soll das Wort einfach auf die Anteilnahme des Herzens an den Menschen und ihren Geschicken gehen. Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß schon die zuletzt genannten Werke, noch mehr aber die eigentlichen Berliner Romane meist nur durch ihre Lebenswahrheit und weiter als Zeugnisse eines ungewöhnlich feinen Künstlergeistes und klugen Kopfes fesseln, nicht durch poetische Gewalt und tiefere Bedeutung des Dargestellten, durch „Größe“ oder auch nur Wärme des Dichters. Man komme hier nicht mit der künstlerischen Objektivität, die kann immerhin da sein, und doch das Wort „pectus facit poetam“ Anwendung finden. Aber das Herz macht den Dichter Fontane sicherlich nicht, man findet alles bei ihm, nur nicht „Leidenschaft“, um mit einem andeutenden Wort alles zusammenzufassen. Die Periode, aus der Theodor Fontane herauswuchs, die der Münchner, gab freilich von ihr überhaupt nur noch den Schein, so daß es sich wohl begreift, wie der Dichter dazu kam, das Gespenst der Leidenschaft hinweg zu scheuchen und statt „schöner“ oder „großer“ Dichtung vor allem originelle zu erstreben. Dennoch wird zuletzt nicht zu leugnen sein, daß sich die leidenschaftlose Lebensdarstellung (selbstverständlich denke ich hier nicht an die Form, sondern an den Gehalt der Fontaneschen Romane) aus einem Manco der Dichterpersönlichkeit erklärt; Fontane ist entweder eine von Haus aus kühle Natur, oder der Umstand, daß er erst im Alter Romanschriftsteller wurde und vielleicht der Einfluß des ironisierenden Berlins, haben die kühle Auffassung von Menschen und Dingen in seinen Werken verschuldet. Dem Fontaneschen „Nur nichts feierlich nehmen!“ läßt sich aber recht wohl ein „Alles groß fassen!“ entgegenstellen, der große Dichter wird dies auch einer erbärmlichen Gesellschaft gegenüber vermögen und, was fehlt, aus Eigenem geben, ganz abgesehen davon, daß auch die erbärmlichste Welt noch Elemente enthält, die das Dichterisch-Große ergeben können, wenn nicht im Guten, so im Bösen. Man erkläre die Fontanesche Kühle also nicht aus seiner „Modernität!“ So sicher Fontane ein moderner Schriftsteller ist, eins fehlt ihm eben, was die besten Modernen auszuzeichnen pflegt, das fortreißende Sozialgefühl, und das ist für seine Dichterpersönlichkeit charakteristisch.

Mag nun aber auch eine Leidenschaftsgeschichte wie der „Werther“ oder, um ein entschieden-realistisches Produkt zu nennen, Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ die Fontaneschen Romane mit ihren Durchschnittsmenschen und -verhältnissen und ihrer Durchschnittstemperatur überragen, das volle Lebensrecht kann man der Fontaneschen Darstellung nicht ab-

sprechen. Gewiß, ein großer Dichter kann alles das geben, was Fontane gibt, und zugleich viel mehr, aber seit alter Zeit hat auch die bloße Fixierung des „Laufs der Welt", wenn sie in künstlerischer Weise geschah, als echte Kunst gegolten, ja, sie ist oft genug der entarteten „großen" Poesie gegenüber notwendig und das einzige Heilmittel gewesen. Niemand wird den Verfasser des „Gil Blas" einen großen Poeten nennen, aber in die Weltlitteratur gehört dieser Weltspiegel unbedingt. Fontane ist etwas wie der Lesage unserer Zeit — wenn Corneille, Racine und Molière tot sind, vive Lesage! So steht Fontane in unserer heutigen Litteratur unzweifelhaft einzig da, und zumal von den Jüngeren kommt ihm keiner gleich; denn die echte Leidenschaft haben auch sie nicht — höchstens, wie z. B. Hauptmann, in einem gewissen schweren Temperament eine Art Ersatz dafür — und als geistige Persönlichkeiten sind sie ihm tief untergeordnet.

Der erste Berliner Roman Fontanes war also „L'Adultera" (1882), schon durch vortreffliche Berliner Portraits (aus der Finanzwelt) und Milieuschilderungen ausgezeichnet, aber in der Motivierung noch nicht voll gelungen und als Geschichte durchaus unerfreulich. Eher vermag die Titelheldin von „Cécile" (1887) Sympathie zu erwecken, auch zeigt dieser Roman künstlerisch gegen „L'Adultera" einen großen Fortschritt. Es fehlt hier nicht an Stimmungspoesie, doch trifft die Gesamtcharakteristik der Fontaneschen Romandichtung in der Hauptsache auch dieses Werk. — Wird in ihm eine bestimmte Seitenwelt der vornehmen Gesellschaft geschildert, so steigen wir mit „Irrungen, Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) zur Halbwelt hinab. Freilich, es ist eine Halbwelt, in der noch hier und da Reste tüchtigen bürgerlichen Sinnes stecken, und zumal die Hauptpaare sind in beiden Romanen über ihre Umgebung hinausgehoben; dafür fehlt denn aber auch etwas Leise-Camelienbamenhaftes nicht. — Als Hauptwerk unter den Berliner Romanen wird in der Regel „Frau Jenny Treibel" oder „Wo sich Herz zum Herzen find't" (1892) angesehen, ein Roman, der in die Kreise der Großindustriellen und Gymnasiallehrer führt, und so gewöhnlich und unbedeutend auch die Geschichte ist, doch durch die Charakteristik und den Humor oder besser die heitere Ironie Fontanes zu einem der amüsantesten Bücher der modernen Litteratur wird. — Ein psychologisch außerordentlich feines Werk ist dann „Effi Briest" (1895), und hier gelingt es dem Dichter noch mehr als in „Cécile" für seine Heldin, die auch in klareren Verhältnissen steht, Sympathie zu erwecken; ja, die eine Szene, der Zwangsbesuch der Tochter bei der „geschiedenen" Mutter, hat sogar etwas wie Tragik. Freilich, auch hier wird ohne Leidenschaft gesündigt und im Grunde ganz zwecklos gebüßt. — „Die Poggenpuhls" (1896) sind nicht viel mehr als eine amüsante Skizze. Dagegen versuchte Fontane in seinem letzten Werke „Der Stechlin" (1899) noch einmal, wie in „Vor dem Sturm", das

Gesamtbild einer, unserer Zeit zu geben, und es kommt, außer zu lebensvollen Gestalten, wenigstens zu zahlreichen interessanten Streiflichtern. In der Gestalt des Dubslav von Stechlin steckt dazu wohl das Beste von Fontanes eigenem Wesen. Bis zuletzt geistig völlig frisch und zur Produktion fähig (sein Bismarck-Gedicht) starb Theodor Fontane am 20. Sept. 1898.

Alles in allem umschreitet der Dichter in seinen Romanen den ganzen Umkreis des modernen Berlins und der Mark, nur seine Darstellung der eigentlichen Arbeiterwelt ist unvollständig und wohl auch etwas antiquiert, und dann scheut er den tiefsten Sumpf. Adel und Bürgerschaft und alles, was mit diesen in häufige Berührung tritt, kennt er ausgezeichnet und weiß ihr Leben lebendig hinzustellen, obgleich er die Technik des modernen Naturalismus im allgemeinen nicht benutzt, beispielsweise die Menschen der verschiedensten Stände und beider Geschlechter alle in einem stark persönlichen, behaglichen, „weisen" Berliner Stil reden läßt. Da ist zwischen der Köchin im Hause des Oberlehrers Schmidt und Effi Briest, zwischen dem Finanzmann von der Straaten und dem Lieutenant von Poggenpuhl kaum ein Unterschied, ja, der ungarische Graf Petöfy und der schleswigsche Graf in „Unwiederbringlich" müssen sich der Berliner Weise anbequemen. Aber was sie reden, liegt allerdings in eines jeden Sphäre, überhaupt gelingt es keinem deutschen Dichter so gut, die Wechselwirkung von Milieu und Charakter zu zeigen, wie Fontane. Dabei schafft er Individuen, nicht Typen wie die jüngeren Naturalisten in solchen Fällen. Nimmt man die Mordgeschichten Fontanes, die unter den gleichfalls vortrefflich gezeichneten Bauern spielen, zu den Ehebruchsgeschichten hinzu, so erhält man eine Musterkarte von Menschen und Charakteren, wie sie wenige unserer Romanschriftsteller aufzuweisen haben. Eine gewisse Vorliebe außer für den märkischen Adel und gewisse Berliner Bourgeoistypen hat Fontane für die Stillen im Lande, die er in zahlreichen Exemplaren darstellt. Das führt uns zu des Dichters Weltanschauung, die keineswegs eine sittlich-indifferente ist; „alle Schuld rächt sich auf Erden" könnte als Motto auf fast jedem Romane stehen. Größe zur Eigenart darf man jedoch auch nach dieser Richtung nicht suchen, vor allem ist es dem Dichter darum zu thun, den Leser alles verstehen zu lassen, was ja allerdings die erste, aber nicht die letzte und höchste Aufgabe der Dichtung ist.

„Ges. Romane u. Novellen" 1890/91. Vgl. Adolf Stern, Studien, WM 67 (Kurt Steinfeld), DR 62 (O. Brahm), G 1882, 2.

Ernst von Wildenbruch.

Ernst von Wildenbruch (die Familie stammt von Friedrich Wilhelm II. von Preußen ab) wurde am 3. Januar 1845 zu Beirut geboren, wo sein

Vater damals preußischer Generalkonsul war. Er verlebte seine Kindheit in Berlin, Athen und Konstantinopel, kam 1857 auf das Pädagogium in Halle, darauf auf das französische Gymnasium in Berlin und trat 1859 in das Kadettenkorps ein. 1863 wurde er Offizier, nahm aber schon im Winter 1865 seinen Abschied, um noch zu studieren. Nachdem er den Feldzug von 1866 mitgemacht hatte, bestand er 1867 an dem Gymnasium zu Burg bei Magdeburg das Abiturientenexamen und studierte darauf zu Berlin die Rechte. Referendar geworden, nahm er an dem Feldzuge in Frankreich Teil und lebte dann als Oberappellationsgerichtsreferendar zu Berlin, später als Assessor zu Frankfurt a. O. Jetzt begann er auch als Dichter hervorzutreten, nachdem er schon als Student eine Satire auf die Philologen veröffentlicht hatte: es erschienen 1872 „Die Söhne der Sibyllen und Nornen", Gedichte, 1874 und 1875 die Heldenlieder „Vionville" und „Sedan". Eine Zeit lang war Wildenbruch Richter in Eberswalde, darnach am Stadtgerichte in Berlin, trat aber 1877 in den diplomatischen Dienst über und wurde im Auswärtigen Amt beschäftigt. Um diese Zeit gewann er in der Berliner studentischen Jugend Verehrer seiner im Manuskripte vorhandenen dramatischen Dichtungen, von denen die Theater einstweilen nichts wissen wollten. Endlich, am 6. März 1881, wurden die „Karolinger" Wildenbruchs zum ersten Mal in Meiningen aufgeführt, am 26. Oktober d. J. kamen sie in Berlin auf die Bühne und machten ihren Dichter mit einem Schlage berühmt. Zu den leblosen Jambendramatikern, das wurde selbst der Kritik Oskar Blumenthals klar, konnte man Wildenbruch unmöglich rechnen, er übertraf unzweifelhaft alle seit 1870 auf dem Gebiete des höheren Dramas hervorgetretenen Poeten an Talent.

„Die Karolinger" (1882) offenbaren bereits alle Vorzüge und Schwächen Wildenbruchs. In dem Drama schlägt unbedingt der Puls echter Leidenschaft, der auch die Sprache vor aller Konventionalität bewahrt, die Handlung ist lebendig und fortreißend und mit reicher Phantasie ausgestaltet. Aber ein historisches Drama großen Stils, was sie eigentlich sein wollen, sind die „Karolinger" nicht. Mag man immerhin das Recht des Dramatikers, mit der Geschichte frei zu verfahren, festhalten, sie ihres eigentümlichen Gehaltes berauben darf er nicht — wo aber ist in diesen „Karolingern" der großartige und tieftragische Kampf der Brüder mit dem Vater und untereinander? Graf Bernhard von Barcelona ist der Held und macht das Stück zu einem Emporkömmlings- und Intriguendrama, das fast an Heinrich Laube gemahnt. Auch von einem historischen Milieu findet sich wenig genug, obschon das historische Drama ein solches erfordert; denn man muß Klima und Boden kennen, wenn man die Art der Früchte würdigen soll. Dafür wird von den hergebrachten Menschheitsphrasen ein reicher Gebrauch gemacht. Die Hauptschwächen des Stückes liegen in der Motivierung und Charakteristik, in denen der echte Dramatiker gerade

seine Stärke hat. Wohl ist die Exposition dramatisch gut gelungen — Freund und Feind bezeichnen Wildenbruch mit Recht als den Dichter der Expositionen und ersten Akte —, aber zur Fortführung der Handlung ist ihm dann jedes Motiv gut genug, das nur theatralische Wirkung verspricht, die eherne Notwendigkeit des großen Dramatikers kennt er nicht. Seine Charaktere ferner haben keine Tiefe, sind für wahrhaft dramatische Wirkung zu flach oder zu outriert. Höchst bezeichnend ist das Vorwort zu der zweiten Auflage der „Karolinger“, in dem Wildenbruch auseinandersetzt, daß erst mit der Stunde der Aufführung das eigentliche Werk des Dramatikers beginne, in dem er jetzt erst die dramatische Wirkungsfähigkeit, die in seinem Werke schlummere, zum nachdrücklichsten Leben hervorrufen könne — ein deutlicher Beweis, daß Wildenbruch von dem Zwange der absoluten Notwendigkeit, unter dem der echte Tragiker schafft und das Drama zum Mikrokosmus wird, keine Ahnung hat. So setzt er denn auch der wirklich dramatischen Wirkung, die ein Ergebnis jenes Gestaltens mit Notwendigkeit ist, die im Grunde auf Täuschung des Publikums beruhende rein theatralische vollständig gleich.

Nach dem Erfolge der „Karolinger“ gelangten, alle in demselben Jahre 1882, die früher geschriebenen Tragödien „Harold“, „Der Mennonit“ und „Väter und Söhne“ auf die deutsche Bühne. Sie sind wohl, die erste und letzte vor allen, die besten Werke des Dichters. „Harold“ hat durch die starke Hervorhebung des historischen Gegensatzes zwischen Normannen und Angelsachsen wirklich einen großen Zug bekommen, obgleich der Dichter auch hier wieder zu äußerlich arbeitet (er scheint einfach an Deutsche und Franzosen gedacht zu haben); sein Held wird immerhin eher tragisch wirken als der Graf Bernhard, obschon ihm Wildenbruch, wie Adolf Stern sehr richtig bemerkt, eine volle tragische Schuld nicht zu geben wagt und dadurch alles wieder in die Intriguensphäre zieht. „Der Mennonit“ und „Väter und Söhne“ spielen auf dem dem Dichter vertrauteren Boden des alten Preußens 1807 und 1813 und bieten daher Wildenbruch natürliche Gelegenheit, seinem glühenden Patriotismus Ausdruck zu verleihen. Im „Mennonit“ hat das zu völlig undramatischer Inobjektivität geführt, indem die Mitglieder der Mennonitengemeinde im ganzen als Schufte erscheinen, in „Väter und Söhne“ aber haben wir trotz des Bruches zwischen dem ersten und zweiten Teile ein gutes vaterländisches Schauspiel, das, da es eine glaubliche menschliche Entwicklung vorführt, wirklich dramatischen Wert besitzt.

Seinen ersten Mißerfolg auf der Bühne hatte der Dichter, nachdem das Schauspiel „Opfer um Opfer“ (1883) ziemlich unbeachtet vorübergegangen war, mit dem Trauerspiel „Christoph Marlow“ (1885), und zwar bezeichnender Weise deshalb, weil sich die Berliner Kritik in dem Recensenten Nash getroffen fühlte. Das Stück gehört zu den besten Lei-

stungen Wildenbruchs, der erste Akt ist das Hervorragendste, was er überhaupt geschrieben hat. In der Auffassung des Marlowe-Charakters folgt er im ganzen der Tiecks in der bekannten Shakespeare-Novelle, seine Handlung hat er sich selbständig erfunden, nicht durchaus glücklich, da er die geschichtlich bekannte soziale Stellung der englischen Dramatiker ignoriert und moderne Dichterverehrung in eine Zeit, der sie fremd war, hineinträgt. Immerhin könnte das Drama auch als Ganzes wirken, wenn der Schluß nicht allzu rührselig ausgefallen wäre. Ob freilich ein wirklich großes dichterisches Talent, wie es Marlowe doch war, vor dem Genie sozusagen zusammenbrechen, ob es nicht glaubhafter den ersten Anhänger des neuen Mannes abgeben oder erst recht trotzig weiterringen wird, ist noch sehr die Frage; Wildenbruch arbeitet doch stark mit dem überlieferten dämonischen Genialitätstypus anstatt eine psychologisch bis ins einzelne motivierte Dichtergestalt aus eigener Kraft zu geben.

Von den drei nächsten Stücken Wildenbruchs „Die Herrin ihrer Hand“ (1885), „Das neue Gebot“ (1886) und „Der Fürst von Verona“ (1887) hat das mittlere die meiste Aufmerksamkeit erregt. Es greift zuerst den Heinrich IV.-Stoff auf, zu dem Wildenbruch später zurückkehrte, doch so, daß hier noch nicht das Schicksal des Königs, sondern das eines seiner Anhänger, des Pfarrherrn Wimar Knecht von Volkerode im Mittelpunkte steht. Die Vorgänge in der Seele des Pfarrers können Interesse beanspruchen, im übrigen ist aber viel Rührseliges (ganz moderne Wohlthätigkeitssimpelei z. B.) und rein Theatralisches in dem Stücke. Charakteristisch ist hier wieder die Inobjektivität, Wildenbruch nimmt durchaus für den König Partei.

Mit seinen „Quitzows“ (1888) begann Wildenbruch eine Reihe von Dramen aus der brandenburgischen Geschichte, die so etwas für das deutsche Volk werden sollten, wie Shakespeares Historien für das englische. Leider sind die Dramen, was sie im Hinblick auf ihren Zweck nicht sein dürften, ganz ungeschichtlich, da Wildenbruch die Geschichte aus beschränktem Winkel, vom reinen Hohenzollern-Standpunkt ansieht und dann darauf los konstruiert, und auch dramatisch nichts wert, da die Charakteristik, die in der Historie für die mangelnde Geschlossenheit entschädigen muß, oberflächlich ist. Die „Quitzows“ hatten noch Erfolg, dank vor allem den Volksscenen im modernen Berliner Dialekt, der „Generalfeldoberst“ (1889) und „Der neue Herr“ (1891), beide in einem gereimten deutschen Vers geschrieben, mußten den Erfolg entbehren. Sehr ungerecht war der Vorwurf, daß sich Wildenbruch durch diese Stücke gewissermaßen zum Hofpoeten habe qualifizieren wollen, das hatte er nicht nötig, und es liegt so etwas auch nicht in seiner Natur.

In Berlin, seit 1887 als Legationsrat, lebend, kam Wildenbruch auch mit dem modernen Sturm und Drang in Berührung, ja, er trat direkt zu

[illegible] er in moderner Richtung schrieb, ist aber ziemlich wertlos,
[illegible]" (1891), die von Sudermanns „Ehre", so „Meister
[illegible] der von Kretzers „Meister Timpe", so auch die Romane
[illegible] (1893) und „Das wandernde Licht" (1893), die wieder
[illegible] Sudermann beeinflußt waren. Höher steht der Roman „Schwester-
[illegible] sehr beachtenswert sind manche der kleineren Erzählungen
[illegible] Wildenbruchs („Der Meister von Tanagra", „Francesca
[illegible] Die Danaide", „Das edle Blut" u. s. w.), auch seine volks-
[illegible] und einzelne Balladen. Überhaupt ist Wildenbruch, was
[illegible] Verächtern gegenüber doch wohl einmal wiederholen muß, un-
[illegible] ein echter Poet, wenn auch kein großer Dramatiker. Mit dem
[illegible] oder, wenn man will, der Trilogie „Heinrich und Heinrichs
[illegible] 1895/96: Kind Heinrich, Vorspiel, König Heinrich, Kaiser Hein-
[illegible] der Dichter, obschon er nun Prosa schrieb, wieder zu seinem
[illegible] historischen Stil zurück und zeigte wieder die alten
[illegible] auch die alten Schwächen. Echt dramatische Wirkungen
[illegible] mit rein theatralischen, aber die Kraft erscheint nun
[illegible] Bravour, und oft genug verliert sich der Dichter in
[illegible] aus seinem Heinrich so etwas wie einen Übermenschen
[illegible] scheint, in phrasenhaften Blödsinn, der Tiefsinn sein soll
[illegible] Deutschland" u. s. w.). Für dieses Drama erhielt Wildenbruch
[illegible] Schillerpreis, nachdem er 1884 schon einmal einen erhalten.
[illegible] fehlt zum Dramatiker nur die echte Leidenschaft, das
[illegible] Sinne, den unerläßlichen höheren Welt- und Kunst-
[illegible] aber nicht und ebenso wenig die specifisch-dramatische
[illegible]. Daher ist ihm auch nie eine wirkliche Tragödie
[illegible] die Behauptung Litzmanns, daß Wildenbruch über
[illegible] dramatische Begabung verfüge als alle Dramatiker
[illegible] Tagen geradezu lächerlich; Hebbel hat mehr spezifisch-
[illegible] in seinem kleinen Finger als Wildenbruch tota in
[illegible] Ludwigs „Maccabäer" allein wiegen sämtliche Dramen
[illegible] aber den begabtesten Nachfolger Schillers auf dessen
[illegible] dem sogenannten idealistischen, d. h. rhetorischen und
[illegible] kann man ihn schon heißen; er hat aber, wie alle
[illegible] wieder nur bewiesen, daß dies zwar eine Zeit lang der
[illegible] Kunst aber nie etwas mehr sein kann. Vgl. Adolf
[illegible] WM 63 (E. Wechsler), UZ 1890 II (Emil Wolff), DR 62
[illegible] NS 31 (R. Löwenfeld), G 1885, 2 ff. (A. Fokke).

Die ersten Dichter der Moderne.

[illegible] Heiberg wurde am 17. November 1840 zu Schleswig ge-
[illegible] Buchhändler, dann geschäftlicher Direktor großer Berliner

Zeitungen, darauf Direktionsmitglied einer Bank. Erst 1881 begann er zu schriftstellern. Seit 1892 lebt er in seiner Vaterstadt. Er hat zahlreiche Romane und Novellen herausgegeben. Sein bestes Buch dürfte, wie gesagt, immer noch „Apotheker Heinrich" (1885) sein, das kleinstädtisches Leben treu, doch hier und da nicht ohne überlegene Ironie darstellt. Das Schicksal der Heldin des Buches wirkt ergreifend. Nach 1885 mehren sich die naturalistischen Elemente in Heibergs Werken, vergl. beispielsweise „Ein Weib" (1887), „Dunst aus der Tiefe" (1890). Später nähert er sich wieder mehr dem konventionellen Unterhaltungsroman. Vgl. NS 26 (R. Löwenfeld). — **Max Kretzer**, geb. am 7. Juni 1854 zu Posen, Fabrikarbeiter, dann Maler (Handwerker), arbeitete sich autodiktatisch empor und schrieb 1880 seinen ersten Roman. Mit „Die Betrogenen" (1882) und „Die Verkommenen" (1883) beginnt die Reihe seiner Zola nachgeahmten Berliner Romane, von denen „Drei Weiber" (1886), „Meister Timpe" (1888), „Die Bergpredigt" (1890), „Der Millionenbauer" (1891) die bekanntesten sind. Das Volk vermag Kretzer gut zu schildern, weniger gelingen ihm die höheren Stände. In dem „Gesicht Christi" (1897) hat der Dichter eine Verschmelzung von Naturalismus und Symbolismus versucht. — **Wilhelm Walloth**, geboren am 6. Oktober 1856 zu Darmstadt, besuchte die Realschule und das Polytechnikum daselbst und studierte darauf zu Heidelberg Philosophie und Ästhetik. Dann widmete er sich ganz der Schriftstellerei und lebt jetzt in München. Er begann mit dem Roman „Das Schatzhaus des Königs" (1883), schrieb darauf „Oktavia" (1885), „Paris der Mime" (1886), „Der Gladiator" (1888), „Tiberius" (1889), „Ovid" (1890), daneben aber auch die modernen psychologischen Werke „Seelenrätsel" (1886), „Aus der Praxis" (1887), „Der Dämon des Neides" (1888), endlich „Im Banne der Hypnose" (1897), alles von sehr besonderer Art, aber freilich dekadent. Auch bemerkenswerte Gedichte und historische Dramen gab er heraus. — **Wolfgang Kirchbach** wurde am 18. September 1857 zu London geboren, erhielt seine Erziehung in Dresden und studierte in Leipzig. Dann lebte er in München, Dresden und Berlin als Schriftsteller. Er veröffentlichte 1880 den Künstlerroman „Salvator Rosa", dann den Romancyklus „Kinder des Reiches" (1883), in dem sich naturalistische Bestrebungen zeigen, ohne daß doch die sichere Grundlage wirklicher Lebenskenntnis vorhanden wäre. Mit der Tragödie „Waiblinger" (1886) beginnt die Reihe der merkwürdigen Dramen-Experimente Kirchbachs, die er bis in die neueste Zeit fortgesetzt hat („Die letzten Menschen", „Des Sonnenreichs Untergang", „Gordon Pascha"). Kirchbachs spätere Romane „Der Weltfahrer", „Das Leben auf der Walze" nähern sich dem Unterhaltungsroman. Seine „Gedichte" (1881) sind wesentlich Reflexionspoesie. Vgl. NS 75 (A. Stoeßel).

Heinrich Hart wurde am 30. Dezember 1855 zu Wesel, sein Bruder **Julius** am 9. April 1859 zu Münster geboren. Beide besuchten das

Gymnasium zu Münster und kamen nach allerlei akademischen Studien im Herbst 1877 nach Berlin, wo sie sich ganz der Schriftstellerei zuwandten und sich sofort an die Reform der deutschen Litteratur machten. Aber erst durch die „Kritischen Waffengänge“ (1882 ff.) gewannen sie auf die Jugend größeren Einfluß, der sich erheblich mehrte, als sie Kritiker der „Täglichen Rundschau“ wurden. Ihrem poetischen Schaffen nach gehören sie im Grunde noch zur älteren Generation, vor allem als Lyriker. Sowohl Heinrichs „Weltpfingsten“ (1879), wie Julius' „Sansara“ (1879) schließt sich an die rhetorische Lyrik der vierziger Jahre an, wenn auch ein modern-dekadenter Gehalt nicht zu verkennen ist. Heinrichs großes Epos „Das Lied der Menschheit“ (1. „Tul und Nahila“ 1886, 2. „Nimrod“ 1888, 3. „Mose“ 1896) kann man als Fortbildung von Hamerlings epischer Dichtung ansehen, und Julius' moderne Dramen, wie „Sumpf“ (1886), als Spiegelungen der Decadence in im ganzen hergebrachter Form. Die Prosadichtung von Julius „Sehnsucht“ (1893) bezeichnet dann zwar mit den Übergang zum Symbolismus, aber doch nur stofflich; ihre Form ist zu klar, als daß man genötigt wäre, sie als Werk der „Moderne“ hinzustellen. Beide Brüder haben wohl die neuen Theorien vertreten, sie sind auch im einzelnen von den Schaffenden der Moderne beeinflußt worden, aber ihrer dichterischen Artung war diese im ganzen fremd und entgegengesetzt.

---

11. Der Sturm und Drang des jüngsten Deutschlands.

Man hat die Erhebung des jüngsten Deutschlands vielfach mit dem Sturm und Drang vor hundertundzwanzig Jahren verglichen, und sie ist im ganzen schlecht dabei weggekommen. Konnte man sich auch nicht verhehlen, daß beide Bewegungen „ein Ansturm der leidenschaftlich empfindenden Jugend gegen die Schranken, die gleicherweise die ästhetische Theorie und die gesellschaftliche Konvention dem unmittelbaren Ausdruck der Gefühle im Leben und in der Dichtung in den Weg stellten“, gewesen seien, so tadelte man doch an der jüngeren vor allem den internationalen, einige sagten antinationalen Zug und den Hang zur Theorie. Ich habe schon versucht, die damalige

Jugend gegen den Vorwurf unnationalen Fühlens in Schutz zu nehmen. Die geistigen und damit auch die litterarischen Bewegungen der Zeit, ja die Ideen überhaupt tragen ja in der Regel, und zumal in unserm Jahrhundert, einen internationalen Charakter, können aber freilich nationalisiert werden, und zwar dadurch, daß sie ein Volk mit Inbrunst bemeistert, ihnen Gefühlsgehalt giebt, das ihm Gemäße entwickelt, das ihm Ungemäße aus- und abstößt. Aber ein solches Verfahren setzt Kraft in der Nation und auf litterarischem und künstlerischem Gebiet eben Talente voraus. Sind diese Talente nicht vorhanden oder zu unbedeutend, so wird das ausländische Muster nicht überwunden werden; es ist aber natürlich ungerecht. den Talenten als Sünde gegen die Nation vorzuwerfen, was einfach Folge des Kraftverhältnisses ist. Auch den Hang zur Theorie sollte man beim jüngsten Deutschland nicht tadeln, obwohl er vielfach die Form der Programmwut annahm, er ist echt deutsch, alle unsere litterarischen Bewegungen haben mit einer kritischen und theoretischen Thätigkeit begonnen. Freilich — darin haben Litzmann und andere Recht —, das Ideal des „Modernen", das sich die junge Schule stellte, war darnach, einen vielgestaltigeren, im Grunde nichtssagenderen Begriff als das „Moderne" hätte man gar nicht wählen können. „Der gemeinsame Nährboden", sagt Litzmann, „aus dem dieses Ideal seine Nahrung zieht, ist leider die moderne Nervosität und Hysterie. Auf diesem Grunde entwickeln sich, je nach der Individualität, dem Bildungsgange, dem Temperament die verschiedenartigsten Erscheinungen: krassester Materialismus, mystischer Spiritismus, demokratischer Anarchismus, aristokratischer Individualismus, pandemische Erotik, sinnabtötende Askese." Ganz richtig, aber alle diese Dinge waren schon da, hatten sich längst in den deutschen Volkskörper eingeschlichen, die Jugend brachte sie nicht, sondern brachte sie nur ehrlich zur Erscheinung, und das war ein Verdienst. Gewiß stand das jüngste Deutschland zunächst auf dem Boden der deutschen Decadence, aber es wollte doch von ihm weg, und eben in diesem Wegwollen, das allerdings

oft seltsame Irrwege einschlug, hat man seine Bedeutung zu suchen. Daß im übrigen viel Menschliches, Allzumenschliches der Bewegung unterlief, daß die meist recht jungen Stürmer und Dränger zum teil von einem ganz lächerlichen Größenwahne besessen waren, und daß sich unsaubere Gesellen eindrängten, soll nicht bestritten werden; davon ist aber wohl nie eine geistige Bewegung frei geblieben.

Das möchte ich vor allem festgehalten wissen: die Bewegung des jüngsten Deutschland war nicht, wie man uns hat glauben machen wollen, von einigen Ehrgeizigen künstlich gemacht und weiterhin künstlich aufrechterhalten. Sie entstand ganz natürlich, und sie war ehrlich von Grund aus. Man braucht sich nur in die Grundstimmung der achtziger Jahre hineinzuversetzen, um das leidenschaftliche „Aufbegehren“ der Jugend vollständig zu verstehen. Es war eine im ganzen dumpfe und trübe Zeit, diese letzte Regierungszeit des alten Kaiser Wilhelms, alles schien zu stagnieren und ewig stagnieren zu sollen. Denn uns Jüngern fast unheimlich erhob sich die gewaltige Gestalt Bismarcks über dem Reiche und Europa, und ohne seinen Willen schien kein Windhauch zu wehen, kein Lichtstrahl leuchten zu dürfen. Wohlverstanden, ich sage nicht, daß der große Staatsmann wirklich der Entwicklung seines Volkes im Wege gewesen wäre, im Gegenteil, er führte ja damals die soziale Gesetzgebung durch, aber die deutsche Jugend empfand seine Größe doch fast nur drückend und fragte sich: Was sollen wir? Was können wir? Was bleibt für uns? Wenigstens alle bessern Elemente, alle tiefern Naturen in ihr empfanden so; die Gewöhnlichen fühlten sich freilich äußerst wohl, da die scheinbare Stagnation ihnen ungestörte „Karriere“ versprach, und es bildete sich im Hinblick auf die vielversprechende Sicherheit der Zustände jenes übermütige Strebertum aus, das von der zur Schau getragnen Eigenschaft des „Schneidigen“ das schmückende Beiwort empfing. Und der Haß gegen diese äußerlich korrekten, „strammen“, innerlich hohlen und leeren, vielfach aber auch brutalen Gesellen, von denen ja einige durch ihre koloniale

Thätigkeit später berühmt geworden sind, stürzte uns noch um so tiefer in die Opposition. Es brauchte diese Opposition nicht immer die Form der Sozialdemokratie anzunehmen, vielfach that sie das freilich, doch hielt ein starker natürlicher Individualismus den sozialistischen Anschauungen fast immer die Wage. Damals hat sich das, was wir jetzt Sozialgefühl nennen, in der deutschen Jugend ausgebildet und immer weitere Kreise ergriffen, sodaß es das heutige Strebertum schon mit Erfolg zur Maskierung seiner selbstsüchtigen Absichten benutzen kann. Es wäre thöricht, leugnen zu wollen, daß sich hinter dem Sozialismus der damaligen Jugend vielfach das ôte-toi, que je m'y mette verbarg, eben so gut wie hinter ihrem litterarischen Streben, jene Begierde der Jugend, die Theodor Fontane in den bekannten Versen

> Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde;
> Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
> Der Mohr kann gehn, neues Spiel hebt an,
> Sie beherrschen die Szene, sie sind dran

als einziges und zwar berechtigtes Motiv des jüngsten Sturmes und Dranges wie aller litterarischen Bewegungen hinzustellen scheint; die poetische Jugend eines Volkes will und muß ja leben und genießen und zu dem Zweck sich geltend machen, und es war gar kein Wunder, daß sich die Genußbegierde in jener Zeit stärker ausgebildet hatte und wildere Formen annahm als gewöhnlich; war doch gerade in der Periode unsrer Jugend, wo die stärksten Eindrücke aufgenommen werden, die Gründerzeit gefallen, hatte doch die Konvention, die zu einem guten Teil Heuchelei und Lüge war, so schwer auf uns gelastet, daß ein Umschlag in Rohheit und Zügellosigkeit gar nicht ausbleiben konnte. Daß die Alten den Jungen ihre sozialistischen und anarchistischen Anschauungen bitter zum Vorwurf machten, daß sie die sittlichen Ausschreitungen, die sich in den Werken der neuesten Litteratur zu spiegeln schienen, mit Entsetzen erfüllten, war gleichfalls natürlich; die aber, die am lautesten gegen das junge, rücksichtslos naturalistische und gesellschaftsfeindliche Geschlecht schrieen,

waren natürlich die Pharisäer, die Leute, die heimlich Wein trinken und öffentlich Wasser predigen. Daß die brutale Wahrheit und nackte Sinnlichkeit der Jungen gegen die Verschleierung und die Lüsternheit gewisser Alten ein Fortschritt war, wird sich schwerlich bestreiten lassen.

Das allgemeine Evangelium, auf das die Jüngsten schwuren, hieß wie immer Natur und Wahrheit, nur daß man unter Wahrheit dieses Mal die Wirklichkeit verstand; im einzelnen gingen die Anschauungen himmelweit auseinander. Zur Bezeichnung des ästhetischen Standpunktes der neuen Schule wurden die beiden Begriffe Realismus und Naturalismus ohne viel Unterschied gebraucht, und während des Sturmes und Dranges gingen auch realistische und naturalistische Bestrebungen mit alten idealistischen wirr durcheinander. Vielleicht hat sich kaum einer der Jüngsten den Unterschied von Realismus und Naturalismus völlig klar gemacht und ebensowenig einer ihrer Kritiker; er ist ja auch keineswegs so leicht zu geben. Auch ich will mich hier nicht auf weitläufige Untersuchungen einlassen, sondern einfach eine praktische, der geschichtlichen Entwicklung entsprechende Erklärung versuchen. Nehmen wir Zolas Satz „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“ als richtig an (und er ist, wenn auch zu allgemein, doch nicht falsch und vor allem bündig), so legt der Realismus auf das Temperament (die künstlerische Persönlichkeit), der Naturalismus auf die Natur das größere Gewicht, der Realist verzichtet nicht auf seine Künstlerrechte, das Komponieren, Abbrevieren u. s. w., wenn er auch nur dem Leben entnommenes Material verwendet, der Naturalist kennt keine Rechte, sondern nur Pflichten, das realistische Kunstwerk begnügt sich mit der Lebenswahrheit, wenn man will, kann man auch sagen, mit dem Schein der Wirklichkeit, das naturalistische will wie die Wirklichkeit, wie die Natur selbst wirken. Ob es das kann, ist eine Frage, die uns hier nichts angeht; in der Praxis läuft die Sache im allgemeinen darauf hinaus, daß der Naturalist peinlicher verfährt als der Realist und nicht bloß wirkliches Leben dem Gehalt nach, sondern

das Leben mit allem Drum und Dran darstellt, genauer: durch das Drum und Dran das Leben. Ich weiß wohl, diese Auseinandersetzung ist nicht erschöpfend, aber hier genügt sie, da sich der eigentliche Sturm und Drang auf ästhetische Systeme wohlweislich nicht einließ, sondern seine Programme, an denen es nicht fehlte, in der Hauptsache aus Phrasen bestanden, hinter denen allerdings oft genug ernste Empfindung, ja Begeisterung steckte. Erst gegen Ende der achtziger Jahre tauchen ernstzunehmende ästhetische Schriften der Jüngstdeutschen auf und setzen sich dann in unser Jahrzehnt fort; ich nenne von Wilhelm Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ (1887), von Edgar Steiger: „Der Kampf um die neue Dichtung“ (1889), von Arno Holz: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (I. 1890, II. 1892), von Leo Berg: „Der Naturalismus“ (1892) und die Schriften Ola Hanssons. Für die Mehrzahl auch der deutschen Naturalisten waren und blieben Zolas bekannte theoretische und litteraturgeschichtliche Aufsätze maßgebend.

Als das poetische Haupt des jüngsten Deutschlands während des Sturmes und Dranges muß wohl Detlev von Liliencron bezeichnet werden. Zu ihm konnten die jungen Dichter, soweit es ihr Autoritätshaß zuließ, hinaufschauen; denn er war der „Könner“, er hatte seinen lyrischen Stil schon gefunden, und wieder durften sie glauben, mit ihm Arm in Arm zu gehen, da er von großer Begeisterungsfähigkeit und — Kritiklosigkeit war und sich eifrig zu den neuen Idealen bekannte. Ich habe Liliencron oben schon einmal genannt, da er ja in der That einer älteren Generation angehört und einige Eigenschaften der aristokratischen Decadence besitzt. Es wäre aber sehr Unrecht, darüber zu vergessen, daß er trotzalledem ein gesundes, starkes Talent, ein Lyriker von ursprünglicher Kraft und Frische ist, der die Schranken der Konvention überall siegreich durchbrach und also wohl zum Vorbild der Stürmer und Dränger geeignet war. Und er ist auch eine durchaus liebenswürdige Persönlichkeit, eine „romantische“ Natur, mit jener

Endlich sind unter den ältern Stürmern und Drängern noch zwei jüdischen Ursprungs zu nennen: Konrad Alberti (Sittenfeld) und Hermann Bahr. Sie haben alle Phasen auch der spätern Entwicklung des Naturalismus mit durchgemacht, sind aber nichts weniger als erfreuliche Erscheinungen. In ihnen läuft im Grunde der Feuilletonismus naturalistisch aus. Bahr soll, wie ich noch erwähnen muß, die Schlagwörter „Decadence" „fin de siècle" und „Symbolismus" aus Paris eingeführt und dem Ausdruck „Die Moderne" (nach Antike gebildet) die erste Verbreitung gegeben haben — er ist in der That so etwas wie der Commis voyageur der neuesten Litteraturbewegung. Auch für Albertis unruhige Geschäftigkeit nimmt man das Bild am besten aus dem Geschäftsleben.

Wie der erste Sturm und Drang seinen Hamann, hatte auch der letzte seinen „Magus". Er hieß Peter Hille und verstand, wie sein Roman „Die Sozialisten" bewies, ganz hübsch zu orakeln, versteht's vielleicht auch noch, aber man hört nichts mehr von ihm. Nietzsche, der größere Magus, hat ihn verschlungen.

Detlev von Liliencron.

Einige charakteristische biographische Notizen hat Liliencron selber gegeben:

„Meine Knabenjahre sind einsam gegangen. Dazu kam die Dänenzeit. Diese allein war ein besonderer Druck auf Allem. Von meinen Hauslehrern und von der Gelehrtenschule brachte ich wenig mit. Nur „Geschichte" hat mich bis zum heutigen Tage immer gleich mit schlagendem Herzen festgehalten. Die Mathematik, die „Schleifmühle des Kopfes", die mir auch bis zur Stunde eine mit tausend Schlüsseln verschlossene Thür ist, hat mir die schwersten Zeiten meines Daseins verursacht. — Meine Unthätigkeit brachte mir die entsprechenden Früchte. Nachhilfestunden waren die Folge. Aber dann war ich frei und lief in den Garten, ins Holz, in die Felder und überließ mich meinen Träumereien. Früh bin ich Jäger geworden. Mit Hund und Gewehr allein durch Haide, Wald nnd Busch zu streifen wird immer mir ein Tag zu leben wert sein. Waidmannsheil! — Ich wollte von Kindheit an Soldat werden. In Dänemark war dies zu jener Zeit als Schleswig-Holsteiner nicht möglich. Ich ging deshalb

nach Preußen. Während meiner aktiven Soldatenzeit hatte ich das Glück, viel hin und her geworfen zu werden. Ich besuchte sieben Provinzen und siebzehn Garnisonen. Dadurch lernte ich Land und Leute kennen. 1864 bis 1865 war ich am Schlusse der letzten Erhebung in Polen. Dann folgten der österreichische und französische Krieg. In beiden Feldzügen wurde ich verwundet. — O du Leutnantszeit! Mit deiner fröhlichen Frische, mit deiner Schneidigkeit, mit den vielen herrlichen Freunden und Kameraden, mit allen deinen Rosentagen; mit deinem bis aufs Schärfste herangenommenen Pflichtgefühl, mit deiner strengen Selbstzucht. — Später wurde ich in meinem Heimatslande, das ich zwanzig Jahre nur vorübergehend gesehen hatte, königlicher Verwaltungsbeamter. — Seit längerer Zeit habe ich den Abschied genommen, um mich ganz meinen schriftstellerischen Arbeiten hingeben zu können. — Erst in der Mitte meiner dreißiger Jahre schrieb ich, durch einen Zufall veranlaßt, mein erstes Gedicht. — Glücklich schätze ich mich, von jeher vornehme, gute Musik gewohnt zu sein. Unsere fünf Liederkönige: Karl Löwe, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms und Robert Franz blieben mir stete Weggenossen. Wie viel des Dankes bin ich ihnen schuldig. — Geboren bin ich zu Kiel am 3. Juni 1844. Meine Geschwister haben früh die Händchen in ihren Särgen falten müssen. Meine verstorbene Mutter Adeline Sylvestra, geb. von Harten, fand ihre Wiege in Philadelphia. Dort stand mein Großvater als amerikanischer General. Er war, wenn auch über die Hälfte an Lebensjahren jünger, einer der letzten, innigeren Freunde des großen Washington."

Hierzu ist nachzutragen, daß der Vater Liliencrons Zollverwalter war, daß der Dichter als Hauptmann in den Ruhestand trat und dann zuerst nach Amerika ging. Seine Beamtenthätigkeit übte er als Hardesvogt auf der Insel Pellworm und als Kirchspielvogt in Kellinghusen bis zum Jahre 1887. Eine Zeit lang lebte er darauf in München, jetzt schon lange in Altona.

„Adjutantenritte und andere Gedichte" ist der Titel der ersten Gedichtsammlung Liliencrons, die 1883 erschien. Sie zeigte mit ihren kecken, ebenso anschaulichen als bewegten Balladen, ihren durchaus charakteristischen, stets das Spezifische bietenden Naturbildern, ihrer das wirkliche Erlebnis zu geben scheinenden echten Erotik, ihrer feudalen und burschikosen Renommisterei den Dichter schon fertig und lenkte die Aufmerksamkeit kompetenter Beurteiler, wie Theodor Storms, sofort, nach und nach auch die des Publikums auf ihn. Ohne Zweifel, hier war, wie Storm sich ausdrückte, vom dilettantischen Nachahmungseifer nichts zu spüren, hier war Kraft, hier war auch Grazie, und selbst die Ungebundenheit stand dem Dichter gut. Liliencron war wieder einmal ein Lyriker, der mit eigenen Augen sah, alles, was er fühlte, auszusprechen wagte und die starr und blaß gewordene Dichtersprache, wenn auch nicht gerade mit dem Urgefühl

und Tiefsinn des Genius, doch mit der Frische und Unverzagtheit des starken Talents neu zu beleben und zu färben verstand. Der Lebensgehalt seiner Gedichte erwies den holsteinischen Freiherrn als Romantiker von reinstem Blut, und vielleicht war es die Vermählung des romantischen Gehalts mit der modernen naturalistischen, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks über alles setzenden Form, was die tiefste Wirkung der Liliencronschen Gedichte hervorbrachte. Unsere Zeit aber trägt im Grunde keinen Romantiker mehr, er sieht sich daher hin und wieder genötigt, zu posieren, wenn er nur seinen Charakter festhalten will, er wird mit dem Modernen in allerlei Konflikte kommen, wird vergeblich versuchen, seinem modernen Erlebnis den romantischen Hauch zu verleihen, kurz, er wird decadent wenigstens erscheinen. Das trat denn auch bei Liliencron ein, seine späteren Gedichtsammlungen „Gedichte" (1884), „Der Haidegänger und andere Gedichte" (1891), „Neue Gedichte (1895) verrieten es sehr deutlich. Da sprach man denn nun von Mangel an Selbstzucht und warf dem freiherrlichen Dichter seine feudalen Velleitäten und seine erotischen Renommistereien bitter vor. Ich kann nun zwar zugeben, daß sie, weil zu oft wiederholt, zuletzt ermüdend wirken, aber unzweifelhaft beruhen sie im tiefsten Grunde auf einem Flüchten des Romantikers vor dem Leben in der Gegenwart, so modernen Anstrich die Abenteuer auch haben, es ist — mag auch das eigene Erlebnis immerhin hineinspielen — eine realistische Traumwelt, die der Dichter da aufbaut, und so haben die hierher gehörigen Gedichte an und für sich künstlerische Berechtigung, nur die hier und da zu treffenden Extravaganzen und Geschmacklosigkeiten sind zu tadeln. Übersehen aber soll man vor allen Dingen nicht, daß auch die späteren Sammlungen des in seiner Art Vollendeten immerhin genug bieten, daß alle Ungebundenheit, ja scheinbare Frechheit des Dichters den feinen Künstlersinn in ihm keineswegs ertötet hat. Gewiß hat sich Liliencron bei der Veröffentlichung — nur auf diese kommt es an — vieler seiner Gedichte von dem Gedanken leiten lassen, den Philistern und Tugendheuchlern Ärgernis zu geben, und das ist ja wohl im Grunde nicht Dichterart, aber es ist bei ihm nicht, wie bei so vielen anderen, Raffinement, es ist Naivetät, und so ist der Zorn der Moralisten ihm gegenüber wenig angebracht. Im übrigen kommt es ja auf diese Dinge gar nicht an, man hat sich an das wahrhaft Schöne, Neue und Bedeutende in seinen Gedichten zu halten, und dessen ist doch soviel da, daß Liliencron, wenn auch nicht als Lyriker ersten Ranges — das Spezifisch-Lyrische gelingt ihm selten, er ist wesentlich Gelegenheitsdichter —, doch als eine selten starke lyrische Individualität angesehen werden muß. Ich stelle ihn etwa neben Lenau und die Droste-Hülshoff. Seine Zeitbedeutung aber ist unbegrenzt; niemand von den Jüngern hat so erfolgreich die lyrische Konvention durchbrochen wie er.

Ein Menschengestalter ist Liliencron, wie gesagt, nicht, und so sind

weder seine Dramen noch seine größeren Erzählungen von höherer Bedeutung. Er hat vier historische Dramen „Knut der Herr" (1885), „Die Rantzow und die Pogwisch" (1886), „Der Trifels und Palermo" (1886), „Die Merowinger" (1887) und das Genrebild „Arbeit adelt" (1887) geschrieben; keines dieser Stücke hat ein dramatisches Problem, dramatische Charaktere und dramatische Entwicklung und Motivierung. Man hat die historischen Stücke an die Wildenbruchs angeschlossen, und in der That existiert in Bezug auf die Behandlung der Sprache und die Szenenführung im einzelnen eine gewisse Verwandtschaft, doch hat Liliencron den fortreißenden Zug des Berliner Dramatikers nicht, er interessiert nur durch die einzelnen Szenen, die oft hochpoetisch sind und balladenartig wirken, so daß man wohl an Uhlands Dramen erinnern könnte, nur daß Liliencron aber doch eine viel temperamentvollere Persönlichkeit ist als Uhland. Von den erzählenden Werken Liliencrons war der Roman „Breide Hummelsbüttel" (1886) das erste; auch hier gelingt es dem Dichter nicht, seine Charaktere vollständig aus- und durchzuführen, alles bleibt skizzenhaft, doch ist das Detail meistens gut beobachtet und stimmungsvoll. Die späteren Skizzensammlungen Liliencrons — der Dichter spricht von Novellen, aber es findet sich kaum eine solche, wenigstens nicht, wenn man den Stormschen Maßstab anlegt — enthalten vieles Gute. Sie heißen „Eine Sommerschlacht" (1887), „Unter flatternden Fahnen" (1888), „Krieg und Frieden" (1891) und bringen namentlich schleswig-holsteinsche Naturschilderungen in der Art der Skizzen in den „Memoiren eines Jägers" von Turgenjew, Schlachtenbilder, die vielleicht hier und da etwas phantastisch, aber auch wieder von großer realistischer Gewalt sind, und einzelne ergreifende kurze Geschichten aus dem Volksleben. Was man an den Gedichten aussetzt, kann man meist auch hier wieder aussetzen, aber es auch ebenso, mit der „Gebundenheit" des Lyrikers, entschuldigen. Ein völlig formloses, nichtsdestoweniger aber interessantes Werk ist der „Mäcen" (1890), den man als fingiertes Tagebuch, Tagebuch der Wünsche und Meinungen, bezeichnen kann. Nirgends tritt einem die Persönlichkeit des Dichters deutlicher entgegen als hier, auch nicht aus dem „kunterbunten Epos in 12 Cantussen", das der Dichter „Poggfred" (Froschfrieden) getauft hat (1897), und das eigentlich nicht vielmehr als der versifizierte „Mäcen" ist. Liliencron ist hier dem Ton des Byronischen „Don Juan" von allen deutschen Dichtern (mit Ausnahme von Reinhold Solger vielleicht) am nächsten gekommen, aber der innere Halt, der bei Byron unzweifelhaft noch vorhanden ist, fehlt hier unbedingt, das Ganze zieht wie eine wilde Bilderjagd vorüber, obschon Einzelheiten, namentlich die eingeflochtenen Terzinen, die, von Dante beeinflußt und „symbolistisch" erscheinen, sogar schön sind.

Zur Zeit erscheinen Liliencrons „Sämtliche Werke", von denen bisher zwei Bände, die Gedichte in anderer Ordnung (1. Band „Kampf und Spiele",

2. Band „Kämpfe und Ziele") bringend, vorliegen. Vgl. Bierbaum, D. v. L. (1892), NS 80 (M. Wallerstein).

Die Stürmer und Dränger.

Michael Georg Conrad wurde am 5. April 1846 zu Gnodstadt in Franken geboren, studierte Philologie und war eine Zeit lang Lehrer. Dann lebte er in der französischen Schweiz, Italien und Paris, vielfach journalistisch thätig, kehrte 1883 nach Deutschland zurück und begründete in München die „Gesellschaft". 1893 wurde er zum Reichstagsabgeordneten gewählt. — Seinen Schriftstellerruf hat Conrad mit Pariser Skizzen begründet, dann große naturalistische Romane („Was die Isar rauscht" 1888, „Die klugen Jungfrauen" 1889) geschrieben, aber Einfluß auf die jüngere Generation doch besonders durch seine rein publizistische Thätigkeit geübt. Vom extremen Naturalismus, der wenigstens in einer Reihe seiner Skizzen künstlerischen Ausdruck gewann, kam er allmählich zum Symbolismus, der freilich bei ihm sozialistisch angehaucht blieb. Mit ihm hängt denn auch sein vielleicht bestes Buch, der Zukunftsroman „In purpurner Finsternis" (1895) zusammen. — **Karl Bleibtreu,** geb. am 13. Jan. 1859 zu Berlin, nach größeren Reisen in Charlottenburg lebend, gab schon mit zwanzig Jahren ein paar Bücher heraus, darunter „Der Traum", die Jugend Byrons (wohl in Anlehnung an Disraelis „Venetia"?) schildernd. Byron und Napoleon sind seitdem die „Sterne" seines Lebens und Dichtens geblieben. Einiges Aufsehen erregte die als „Erinnerungen eines französischen Offiziers" erscheinende Schilderung der Schlacht bei Sedan „Dies irae" (1884). Dem Naturalismus wandte sich Bleibtreu mit den Novellen „Schlechte Gesellschaft" (1885) und dem „pathologischen" Roman „Größenwahn" zu, Werken, die schon heute nicht mehr genießbar sind, weil sie künstlerisch nichts taugen. Die zahlreichen Dramen Bleibtreus: „Lord Byron" (zwei Stück), „Vaterland" (drei Stück), „Ein Faust der That" (Cromwell), „Der Imperator" und „Der Übermensch" (Napoleon) u. s. w. erweisen fast alle, daß Bleibtreu wirklich gestaltendes Talent fehlt, er hat im Grunde nur Einfälle, Reflexionen über seine Gestalten. Viel geschadet hat ihm auch seine unglückliche Theorie, daß die wesentliche Eigenschaft des Genies der Fleiß sei; so hat er immer geschrieben, und nie hat etwas bei ihm ausreifen können, was, wenn auch nicht große, doch vielleicht gleichmäßige und geschlossene Werke ergeben haben würde. — **Hermann Conradi** wurde am 12. Juni 1862 zu Jeßnitz in Anhalt geboren, studierte in Berlin, Leipzig und München namentlich Philosophie und starb infolge eines Selbstmordversuchs am 8. März 1890. Seine erste Skizzensammlung betitelte er „Brutalitäten" (1886), dann erschien die Gedichtsammlung „Lieder eines Sünders" (1887) und darauf die Romane „Phrasen" (1887) und „Adam Mensch" (1889). Vgl. G 1887, 3. — **Wilhelm Arent,** geb.

am 7. Mai 1864 zu Berlin, Schauspieler, debutierte schon 1882 mit „Liedern des Leids“, hat mindestens vier Pseudonyme benutzt, die Philologen mit einem Nachlaß von Reinhold Lenz auf den Leim geführt, „Kopenhagen-Elsa-Faust-Stimmungen“ und, weiß der Teufel noch, was geschrieben, auch einen Praktischen Deklamator herausgegeben — kurz, er ist ein Schauspieler, aber als Zeittypus nicht uninteressant. — **Arno Holz**, geb. am 26. April 1863 zu Rastenburg in Ostpreußen, kam früh nach Berlin und hat dort immer gelebt. Sein erstes Liederbuch heißt „Kling ins Herz“ (1883), dem folgten „Deutsche Weisen“ und 1885 „Das Buch der Zeit“, Lieder eines Modernen, das sein größter Erfolg war. Hatte er sich damit als das größte Formtalent unter den Jungen erwiesen, so fiel er jetzt ins Extrem und wandte sich dem peinlichsten Naturalismus zu, indem er mit seinem Freunde **Johannes Schlaf** (geb. am 21. Juni 1862 zu Querfurt) die Novellen „Papa Hamlet“ (1884, von Bjarne P. Holmsen), von denen der deutsche konsequente Naturalismus datiert, darauf die „Familie Selicke“ (1890) herausgab. Er blieb dann im ganzen dem Naturalismus treu, wie sein letztes satirisches Drama „Sozialaristokraten“ (1896) und auch seine Momentlyrik in „Phantasus“ (1898) beweist während Schlaf, der allein noch den naturalistischen „Meister Oelze“ (1892) geschrieben, mit der Lyrik in Prosa „Frühling“ (1895) und „Sommertod“ (1896) zum Symbolismus überging. — **Karl Henckell** wurde am 17. April 1864 zu Hannover geboren und lebt in Zürich. Seine besten lyrischen Sammlungen sind wohl die „Amselrufe“ (1888) und „Aus meinem Liederbuch“ mit einzelnen spezifisch-lyrischen Stücken, wie sie bei diesen Dichtern selten sind. — **Maurice Reinhold von Stern**, geb. am 3. April 1859 zu Reval, diente im russischen Heer, lebte dann als Arbeiter in Nordamerika und darauf als Buchhändler in Zürich. 1885 ließ er die sozialdemokratischen „Proletarierlieder“ erscheinen, wandte sich aber seit 1890 von der Sozialdemokratie ab. Er gab noch zahlreiche lyrische Sammlungen heraus — es seien nur noch die „Ausgewählten Gedichte“ (1891) genannt —, in denen die Naturbilder das Beste sind. Manches erinnert freilich an Matthisson, und auch der vaguen pantheistischen Lyrik früherer Zeit ist Stern bedenklich nahe gekommen. Sein unvollendeter Roman „Walther Wendrich“ (1895) hat als eine Art Selbstbiographie wenigstens stofflichen Gehalt. — **John Henry Mackay**, am 6. Febr. 1864 zu Greenock in Schottland geboren, kam früh nach Deutschland und erhielt eine ganz deutsche Erziehung. Er war viel auf Reisen und lebt jetzt in Berlin. Mit harmloser konventioneller Dichtung beginnend, schrieb er darauf die sozialistischen Gedichte „Arma parata fero“ (1887), dann das Kulturgemälde „Die Anarchisten“ (1891) und zuletzt ziemlich viel Lyrik und Skizzen, die zum Teil sehr hübsch sind. Dem konsequenten Naturalismus ist er, wie auch die Vorhergehenden, fern geblieben.

Konrad Alberti, eigentlich Sittenfeld, wurde am 9. Juli 1862 zu Breslau geboren und lebt in Berlin. — **Hermann Bahr** wurde am 19. Juli 1863 zu Linz geboren und lebt in Wien. Von ihm ist das Schauspiel „Die neuen Menschen" (1887) als Vorläufer von Hauptmanns „Einsamen Menschen" zu nennen, sonst haben seine Dramen, Romane und Novellen wenig Bedeutung. — **Peter Hille** wurde am 11. Sept. 1854 zu Erwitzen bei Driburg geboren und lebt jetzt in Hamm. Seine „Sozialisten" erschienen 1887.

---

12. Der konsequente Naturalismus.

Das Ende des jüngstdeutschen Sturmes und Dranges, der, wie gesagt, hauptsächlich lyrischer Natur war, kann man ungefähr in das Jahr 1889 setzen; da löste sich von dem Tohuwabohu der realistischen und idealistischen, vor allem unklaren Bestrebungen, denen allen nur etwa der Versuch, die moderne Individualität durchzusetzen, gemeinsam gewesen war, ein zielbewußter Naturalismus, und zugleich traten die führenden Talente hervor, die denn auch bald die ganze Nation als Publikum gewannen, während die Bewegung bisher nur in engern Kreisen Aufmerksamkeit erregt hatte. Daß der Sieg der neuen Dichtung nur eine Frage der Zeit war, bewies namentlich der Umstand, daß sich ihr nun auch die Talente zuzuwenden begannen, die mit jenem glücklichen Ahnungsvermögen des Erfolgs begabt sind, das eine Täuschung über den Ausgang einer Bewegung nicht zuläßt. Sie nehmen, wie sich Hebbel ausdrückt, soviel vom Neuen, wie nötig ist, um pikant zu sein, und thun soviel vom Alten hinzu, als nötig ist, um nicht herbe zu werden; die Mischung gefällt, und was gefällt, macht Glück. Das ist das Geheimnis des Erfolgs Hermann Sudermanns, dessen „Ehre" im Herbst 1889 im Lessingtheater zu Berlin zuerst aufgeführt wurde, und der andern Übergangstalente.

Sudermann ist ohne Zweifel ein starkes, wenn auch nicht dichterisch-schöpferisches, doch Beobachtungs- und schriftstellerisches

Talent, nicht blos, wie man gesagt hat, eine neue verbesserte Auflage von Paul Lindau. Aber es war freilich ein verhängnisvoller Irrtum, den Dichter der „Ehre“ als den wahren Dichter unsrer Zeit und Bringer alles Heils aufzufassen, wie es das große Publikum that. Nicht aus dem berechtigten Sturm und Drang ist Sudermann hervorgewachsen, sondern — wenn man von seinem Erstlingswerk, dem Roman „Frau Sorge“ absieht — aus dem Berliner Feuilletonismus; insofern ist der Vergleich mit Lindau nicht abzuweisen. Doch ist er freilich imstande gewesen, jenem als der auf die Schilderung der Oberfläche der Gesellschaft ausgehenden litterarischen Richtung eine gewisse Berechtigung zu geben. Sudermanns geistige Väter sind nicht Ibsen, Zola und die großen Russen, sondern die ältern Franzosen, Dumas und Genossen: kann man Lindau eine philiströse Karrikatur des jüngern Dumas nennen, so ist Sudermann eine Dumas wirklich verwandte Erscheinung. Ein Vergleich wäre selbst im einzelnen durchzuführen, wie denn Sudermann z. B. den Raisonneur der Dumasschen Dramen (Graf Trast, Dr. Weiße) wiederbringt; die Hauptsache ist jedoch, daß Sudermann wie Dumas nie zum Kerne vordringt, seine Werke wachsen überhaupt nicht, sondern sind konstruiert. In Einzelheiten ist er ein echter Realist und verrät, daß die Bewegungen der Zeit nicht spurlos an ihm vorüber gegangen sind, wenn er auch nicht zu vollem Verständnis durchgedrungen ist; sein Gesamtbild ist aber immer schief und von der den Franzosen abgelernten „Antithese“ beherrscht. Eine geschickte Mischung aus Altem und Neuem, das ist es in der That, und zwar sowohl in seinen Dramen wie in seinen Romanen, die man vielfach höher schätzt als jene. Daher ist Sudermann auch vor allem interessant. Zuletzt ist bei ihm doch alles Schein und Komödie. Selbst das Drama, in dem die meiste subjektive Wahrheit steckt, „Sodoms Ende“, zeigt, daß Sudermann bei allem Talent kein echter Dichter ist; sonst hätte er uns nicht die Gestalt des Willy Jannikow bieten können, die für jeden, der ein bischen Verständnis für das Wesen des Künstlers hat, nicht blos eine

jämmerliche, sondern eine unmögliche Figur ist. Mit der „Heimat“, die Litzmann komischerweise für die Darstellung eines tief in das Leben jedes einzelnen von uns eingreifenden Problems erklärt, habe ich die Hoffnungen auf eine Entwicklung Sudermanns zu Grabe getragen, und sie sind bisher, trotz des „Johannes“, nicht wieder auferstanden.

Auch Ludwig Fulda ist aus dem Feuilletonismus hervorgewachsen, im übrigen aber durchaus Epigone und nur Formtalent. Die Werke, mit denen er sich dem Naturalismus annähern wollte, sind lächerlich dünn und unwahr und jetzt denn auch schon wieder verschollen. Sein Erfolg war bekanntlich der „Talisman“, ein Werk, das im alten Stile, etwa dem Grillparzers oder Halms, recht gut gemacht ist, aber alle höhern dichterischen Eigenschaften vermissen läßt. Daß es für den Schillerpreis vorgeschlagen wurde, ist eine der köstlichsten Geschichten, die die deutsche Litteraturgeschichte zu verzeichnen hat. Das geschah im Jahre 1893, damals stand Fulda auf seiner Höhe, und man mochte an ein die deutsche Bühne beherrschendes Triumvirat Sudermann-Fulda-Hauptmann denken. Aber Fulda-Lepidus schied bald aus, Sudermann-Antonius folgte, und zuletzt blieb nur Hauptmann-Oktavianus übrig.

Weitere Übergangstalente sind A. v. Roberts, Karl von Perfall und Ernst von Wolzogen, die einzelne beachtenswerte Romane geschrieben und auch auf der Bühne gelegentlich Erfolg gehabt haben. Hier ist dann noch eine Reihe weiblicher Talente zu nennen, die, von der modernen, auch das Frauenleben vielfach berührenden Bewegung erfaßt, doch Maß zu bewahren und dem Frauenroman neuen Gehalt zu verleihen wußten, ohne bei aller Tendenz die Grenzen der Unterhaltungskunst und der guten Sitte zu überschreiten. Er sind Bertha von Suttner, Ida Boy-Ed, Emil Marriot (Emilie Mataja), Helene Böhlau und Gabriele Reuter. Im allgemeinen übertrifft der Durchschnittsfrauenroman unserer Zeit den Durchschnittsmännerroman.

Noch ehe Sudermanns „Ehre“ auf die Bühne kam und

— was ihr Hauptverdienst ist — die Kluft, die sich seit langem zwischen dem Theater und dem ernsten Drama aufgethan hatte, wieder einmal überbrückte, war Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" erschienen (1889) und zunächst von einer kleinen Partei als der Beginn einer neuen dramatischen Aera erklärt worden, von der Partei der Berliner Freien Bühne. Die ausgebildete naturalistische Technik verdankte dies Drama der Novelle „Papa Hamlet" von Arno Holz und Johannes Schlaf (1889) und stand im übrigen stark unter der Suggestion von Tolstoys „Macht der Finsternis" und Zolas „La Terre", doch wurde hier immerhin zum ersten Male deutsches Leben den Prinzipien des konsequenten Naturalismus gemäß gestaltet und die Form des naturalistischen Dramas geschaffen. Bei dem großen Publikum erregte „Vor Sonnenaufgang" Abscheu und Entsetzen, Hauptmann aber ließ sich nicht irre machen und gab in dem „Friedensfest" ein Ibsen'sches Gespensterdrama, in den „Einsamen Menschen" einen deutschen Pendant zu „Rosmersholm". Dies letztere Stück erschien schon auf den öffentlichen Bühnen, und die Partei Hauptmanns wuchs stetig. Den vollen Sieg des konsequenten Naturalismus und zugleich die Überwindung der Decadence, die in Hauptmanns Sturm- und Drangdramen nicht zu verkennen ist, bedeutete das soziale Drama „Die Weber" (1892) mit ihrer unleugbar gewaltigen Kraft und Wucht der Darstellung; Stücke wie „Kollege Crampton" und „Der Biberpelz" waren dann wohlgeeignet, den Sieg und den Ruhm Hauptmanns zu befestigen. Da trat mit dem „Hannele" (Ende 1893) zuerst eine leise Abwendung Hauptmanns vom Naturalismus ein, und zugleich zeigte sich bei ihm ein Streben nach theatralische Wirkungen. Der mit dem „Florian Geyer" gemachte Versuch, das historische Drama für den Naturalismus zu erobern, mißlang völlig, zum Teil auch durch die Schuld theatralischer Rücksichtnahmen, und endlich lenkte Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke" „in die schönen alten Traditionen" ein, wie sich sein Biograph ausdrückt, d. h. er machte die Mode des Symbolismus und der Märchendramen

mit und arbeitete stark auf den Effekt. Damit trat der durchschlagende Erfolg beim großen Publikum ein, Hauptmann wurde als der größte Dichter seiner Zeit gepriesen und mit Shakespeare und Goethe verglichen. Für uns ist er einstweilen nur der Begründer und bedeutendste Vertreter des deutschen naturalistischen Dramas.

Wir haben übrigens schon aus den Zeiten des Sturmes und Dranges von 1770 Werke, an die das naturalistische Drama der Gegenwart sehr stark erinnert. Ich denke da nicht an Lenzens Stücke, die in mancher Beziehung ja gewiß viel mit denen Hauptmanns gemein haben, und wäre es nur in der Wiedergabe des „Milieu" und dem dogmatischen Zuge, der Lenz gegen die Hofmeister polemisieren läßt wie Hauptmann gegen den Alkohol und die Jugendsünden, ich habe die pfälzischen Idyllen des Malers Müller im Auge, die in der Wiedergabe eines beliebigen Stückes Leben, in der Anwendung der Sprache der Wirklichkeit und teilweise des Dialekts ganz genau der modernen naturalistischen Form entsprechen, auch insofern, als sie der Akt- und Szeneneinteilung ermangeln, die ja auch bei den modernen Dramen nur ein Zugeständnis an die Bühne ist. In der Behandlung der Charakteristik und Sprache hat Hauptmann ferner in Elias Niebergall, dem Dichter des „Datterich", der berühmten Darmstädter Lokalposse, die aber in der That ein vorzügliches Zeit- und Charakterbild ist, einen Vorgänger. Ich führe diese Dinge an, nicht um dem naturalistischen Drama die Originalität abzusprechen, sondern um zu zeigen, daß es eine natürlich gewachsene Form ist. Aber es ist keine Haupt-, sondern eine Nebenform, die hart an der Grenze des Dramas steht und die eigentliche Tragik ausschließt; für die Genauigkeit der Schilderung und die sorgfältige äußere Charakteristik müssen wir stets schlechte psychologische Motivierung und die Verfehlung des Kerns der Menschennatur hinnehmen, und das Typische geht stets völlig verloren. Man fühlt sich an die Porträtkunst Denners erinnert, der jede Runzel, jedes Härchen malte, darüber aber den Charakter des Gesichts ver-

fehlte. Die Menschen in Hauptmanns Dramen bestehen, wo sie nicht reine Typen sind, im Grunde nur aus Weichteilen und Nerven, Knochen haben sie samt und sonders nicht, und daher kommt es auch, daß man ihnen nicht einmal die einfache Glaubwürdigkeit zuzugestehen braucht, abgesehen davon, daß die Mediziner Hauptmanns Krankenbildern die Wahrheit abgesprochen haben. Jeder einzelne Zug ist wahr und oft genug fein beobachtet, aber das Ganze stimmt doch nicht, es sind künstlerisch schwankende Gestalten. Ich entsinne mich, einmal ein künstlerisches Selbstbekenntnis Hauptmanns gelesen zu haben, aus dem mir hervorzugehen schien, daß er nicht wie die meisten großen Dichter zuerst seine Menschen in der Totalität habe, und es ist jedenfalls nicht zufällig, daß er Dramen ohne Helden wie die „Weber“ schreibt. Hier scheint mir der Mangel seines Talents zu stecken; er sieht wunderbar, aber seine Phantasie schafft nicht, und so ist ihm das Beobachtete nicht wie andern Dichtern Material, aus dem die Gestaltungskraft innerer Anschauung gemäß Menschen bildet, sondern bereits das Gestaltete selbst, aus dem Menschen mosaikartig zusammengesetzt werden. Nur, wo er direkt nach einem Modell schafft oder sich auf „Milieumenschen“ beschränken kann, gelingt ihm Bedeutendes, und so bezeichnen die drei reinen Milieudramen „Die Weber“, „Kollege Crampton“ und „Der Biberpelz“ in der That die Höhe seiner Kunst.

Soviel ist aber doch festzustellen, daß seit Hauptmanns Auftreten die deutsche Litteratur nach und nach wieder vom Ausland unabhängig geworden ist und Werke von selbständiger Bedeutung hervorgebracht hat. Mag die geistige Verwandtschaft der Weber etwa mit Zolas „Germinal“ immer noch näher sein als die des „Werther“ zur „Neuen Heloise“, sicher wird niemand Hauptmann deswegen noch einen Schüler Zolas nennen können. Auch blieb Hauptmann nicht allein, es traten neben ihm andre selbständige Talente hervor. Die größte Hoffnung von ihnen hat Max Halbe erregt, der in seiner „Jugend“ ein unzweifelhaft bleibendes Werk geschaffen hat, das nach der Seite der

Stimmung über Hauptmann hinausgeht. Auch die „Jugend" ist keine Tragödie, und manchem erscheint das Rasen der sinnlichen Leidenschaft in den jungen Leuten unerquicklich, vor allem undeutsch, aber das Stück spielt ja auch auf slawischem Boden, und da nun doch vielleicht ein Drittel der Bewohner des deutschen Reiches slawisches Blut in den Adern hat, so kann die deutsche Litteratur Darstellungen dieser Art, zumal wenn sie wie die „Jugend" künstlerisch hoch stehen, doch wohl nicht gut verschlossen werden. Wenn man sich an dem, was jugendfrisch und rührend in des französischen Abbés Prevost „Manon Lescaut" ist, entzückt, weshalb ein doch im ganzen harmloses deutsches Werk nicht gelten lassen! Übrigens spielt, wie ich hervorzuheben nicht vergessen darf, das slawische Blut in den Dichtern des Naturalismus und die Darstellung des halbslawischen Lebens in der neuesten Litteratur keine geringe Rolle, und ich bin gar nicht abgeneigt, die gegenwärtige deutsche Dichtung als wesentlich ostdeutsche, ostelbische zu bezeichnen und aus der Rassenkreuzung sehr vieles zu erklären. Von den bisher genannten Dichtern sind Hauptmann, Halbe, Sudermann, Max Kretzer, Arno Holz, M. v. Stern, E. v. Wolzogen Ostdeutsche, und ihnen schließen sich noch manche später zu erwähnende wie Richard Dehmel und Karl Busse an.

Außer Hauptmann und Halbe ist noch eine ganze Reihe von Verfassern naturalistischer Dramen zu nennen, zunächst Holz und Schlaf mit der „Familie Selicke", Schlaf allein mit „Meister Ölze", Wildenbruch mit der „Haubenlerche" und „Meister Balzer", Fulda mit dem „Verlorenen Paradies" und der „Sklavin", auch Bahr und Alberti mit einigen Stücken. Bisher noch nicht erwähnt, obwohl er bereits zu den „Modernen Dichtercharakteren" zählte, ist Otto Erich Hartleben, der „Angele" und „Hanna Jagert" geschrieben hat. Es wird über ihn noch an andrer Stelle zu reden sein. Ihm gleichaltrig ist Cäsar Flaischlen mit seinen Dramen „Toni Stürmer" und „Martin Lehnhardt". Von neuerdings zu Ansehen gelangten Talenten wären etwa Arthur Schnitzler, dessen „Liebelei" fast über alle

deutschen Bühnen gegangen ist, und Georg Hirschfeld mit seinem Schauspiel „Die Mütter“ zu nennen. Den einen oder den andern Versuch mit einem naturalistischen Drama haben zahlreiche Schriftsteller gemacht; es war das ja eine Zeit lang Mode, und wenn die öffentlichen Theater versagten, so waren die „freien“ Bühnen da. Selbst einige Bühnenhandwerker haben sich der neuen Form bemächtigt. Es ist möglich, daß man, die hierher gehörigen Stücke Anzengrubers eingeschlossen, etwa zwanzig naturalistische Dramen aufbringen kann, die, wenn auch nicht Welt und Menschenleben im großen und sub specie aeterni, doch einzelne Kreise der Gesellschaft, das Volk, aber auch höhere Klassen und gewisse moderne Krankheiten künstlerischen Ansprüchen genügend darstellen. Das ist immerhin kein unbedeutendes Ergebnis der naturalistischen Bewegung, wenn ich mir auch sagen muß, daß von einer neuen Blüte des deutschen Dramas im Hinblick auf diese Stücke noch nicht die Rede sein kann, kein einziges davon dem Volk ans Herz gewachsen, kein Dichter hervorgetreten ist, der wirklich Boden in der Nation gewonnen hätte. Das naturalistische Drama setzt eben vielmehr den Kunstkenner und Feinschmecker voraus, als z. B. das idealistische Schillers, und wird natürlich auch sehr schnell altern. Auf der Bühne wurde es bald vom Märchendrama abgelöst.

Viel weniger Glück als mit dem naturalistischen Drama hat man mit dem naturalistischen Roman gehabt. Trägt man Bedenken, Theodor Fontanes Romane naturalistisch zu nennen — und sie sind es jedenfalls nicht im Schulsinne —, so kann man ruhig behaupten, daß keiner der naturalistischen Romandichter eine größere Wirkung und eine Stellung in seinem Volke, wie sie die älteren Romandichter fast sämtlich erhielten, und kaum ein Roman einen durchschlagenden Erfolg erzielt hat. Und wie hätte das auch geschehen sollen, blieb man doch in der übersichtlichen Darstellung der Zeitbewegungen ganz unbedingt hinter den Dichtern des Zeitromans, Gutzkow und Spielhagen, zurück, erreichte man doch, gleichsam an den Schmutz der Groß-

stadt gebannt, nicht einmal die Vielseitigkeit und Lebendigkeit der alten Münchner Poeten! Die Zahl freilich der naturalistischen Romane schwoll ins Unendliche, aber außer Sudermanns Werken, die ja nicht konsequent-naturalistisch waren und Mode wurden, erhielt kaum einer die zweite Auflage. Außer Kretzer, Bleibtreu, Conrad, Alberti, Bahr, die bereits hinreichend charakterisiert sind, wären hier etwa noch Hans Land (Hugo Landsberger), Felix Hollaender und Oskar Mysing (Otto Mora) zu nennen. Heinz Tovote und Georg von Ompteda, die hübsche Erfolge hatten, gehören nicht zu den echten Naturalisten, sondern sind eher zur Spätdecadence zu rechnen. Ohne Einfluß blieb der Naturalismus auf keinen der deutschen Romandichter und Novellisten, selbst Paul Heyse entzog sich ihm nicht, und manche der älteren Dichter, wie z. B. Karl Heigel, haben naturalistisch angehauchte Werke geschrieben, die dem Leben ganz anders gerecht werden als die Mehrzahl der Schulprodukte. Der naturalistische Durchschnittsroman behandelt natürlich noch viel ausschließlicher und selbstverständlich auch breiter als das Drama die Schattenseiten der modernen Kultur, vor allem die des großstädtischen Lebens, wies alle Schwächen der Zolaschen Romane auf, aber kaum einen ihrer Vorzüge. Eher als auf dem Gebiete des Romans wurde auf dem der kleinen Erzählung und Skizze (short story) bemerkenswertes geleistet, die überhaupt die Lieblingsform der Zeit wurde und die Novelle des älteren Geschlechts ablöste. Formvorbild war für diese vor allem Maupassant.

Ganz ohne Zweifel war der Naturalismus die litterarische Richtung, in die der neue Sturm und Drang mit Naturnotwendigkeit auslaufen mußte, er fand auch in Deutschland nach und nach die deutsche Form, aber eine große Einseitigkeit blieb er doch; niemals ist eine engere ästhetische Theorie entwickelt worden als die seinige, niemals hat vielleicht auch eine Litteratur einen so einförmigen Charakter getragen. Aber ich habe hier nicht die Aufgabe, eine ästhetische Kritik des Naturalismus zu geben, sondern ihn nur geschichtlich begreifbar zu machen. Er war die Reaktion auf die Poesie der Konvention, die

Schwarzfärberei nach der Schönfärberei, er war zugleich auch die Dichtung der sozialen Tendenz, der Versuch, die Decadence durch getreue Spiegelung der Verderbnis nnd Einführung bestimmter Bestrebungen zu überwinden. Schon aus der sozialen Tendenz erklärt sich, daß man so hohen Wert auf die „Wissenschaftlichkeit“ der neuen Kunstwerke, ihre Brauchbarkeit als documents humains legte, und auch, weswegen man in Deutschland gerade die unmittelbar wirkende dramatische Form begünstigte, obwohl ein spezifisch dramatisches Talent kaum vorhanden war, und gelungene Aufführungen naturalistischer Werke nach der Art der Stücke und der von der Mitwirkung der Illusion möglichst absehenden thörichten naturalistischen Theorie stets Zufall bleiben mußten. Zuzugeben ist, daß die jungen deutschen Dichter schneller, als man hätte denken sollen, wieder sehen und auch mit wirklicher Energie darstellen lernten, wenn sie auch über das Sehen und Darstellen der Oberfläche der Dinge und der schreienden Gegensätze modernen Lebens nicht hinauskamen und sich nach und nach auch wieder naturalistische Schablonen ausbildeten. Das Stoffliche und Technische der Kunst wurde die Hauptsache und mußte es wohl einmal werden, da das Alte nach Stoff und Form abgebraucht war. Nur schade, daß nun nicht wirklich große Persönlichkeiten auftraten, die das Neugewonnene im Dienste der Kunst benutzten! Aber wenn ich meine ehrliche Meinung abgeben soll: es steckt in des einzigen Jeremias Gotthelfs vierundzwanzig Bänden mehr wirkliches Leben, Kenntnis des Volks und auch männliche Kraft, vielleicht auch mehr Poesie als in der gesamten modernen, streng-naturalistischen Litteratur, die freilich künstlerisch weiter gekommen ist, als der zu oft predigende und polternde Berner Pfarrer. Das Unglück war, daß auch der Naturalismus in Deutschland zu einer Art Bildungsdichtung wurde, von Berliner Litteraten getragen und einem exklusiven großstädtischen, nichts weniger als gesunden und ehrlichen Publikum gefördert. Erst nach der angeblichen Ueberwindung des Naturalismus durch den Symbolismus ward er wahrhaft fruchtbar, indem er nun

Verheißer in „Eifernde Liebe"). Mit der „Heimat" (1893) gelangte Sudermann trotz einiger Ibsen'scher Allüren auf den Boden des reinen Theaterstücks, das ästhetisch überhaupt nicht mehr in betracht kommt. Die Handlung dieses Dramas ist kläglich zusammengequält und rein auf den Effekt gestellt, statt geistigen Gehalts haben wir leere Phrasen.

Zwei neue Werke Sudermanns gehören wieder der erzählenden Litteratur an: die Erzählung „Iolanthes Hochzeit" (1892) und der Roman „Es war" (1894). Erstere dürfte ihrer ganzen Haltung nach kurzweg als ästhetische Frechheit zu bezeichnen sein, letzterer gehört der Kategorie des sensationellen Unterhaltungsromans Spielhagenscher Richtung an. In beiden Werken sucht Sudermann den Typus des ostpreußischen Junkers zu gestalten, kommt hier aber trotz alles brutalen Naturalismus im einzelnen nicht viel weiter als sein Vorbild Spielhagen mit dem pommerschen. — Völlig mißlungen erscheint die Komödie (!) „Die Schmetterlingsschlacht" (1895), die nach der „Ehre"-Schablone gewisse Berliner bürgerliche Kreise, den sogenannten Bildungspöbel, zu charakterisieren unternimmt und bei völliger dramatischer Zerfahrenheit mit den Elementen realistischer Unverfrorenheit und widerlicher Sentimentalität wirtschaftet. — Im „Glück im Winkel" (1896) führt Sudermann seinen Junker, als Übermenschen drapiert, auch in das Drama ein. In Einzelheiten recht gut, ist das Stück im ganzen doch auch nur wieder leerer Schein und reine Komödie. — Von den drei Einaktern „Morituri" (1897) hat man den ersten, „Teja", sogar als ernsthaften Versuch, sich der Form des historischen Dramas zu bemächtigen, gepriesen, den bloßen Antithesencharakter des Stückes aber und die sentimentalen Lächerlichkeiten seines Schlusses (die „Milchbart"-Geschichte soll gar grandioser Humor sein!) dabei natürlich übersehen. Der zweite Einakter „Fritzchen" ist der beste von den dreien, zwar im Grunde Schicksalsdrama in dem alten schlechten Sinne, aber gut gemacht. Geradezu lächerlich wirkt die in preziösen Versen geschriebene Farce „Das Ewig-Männliche" — unverdaute Molière-Lektüre!

Zuletzt trat dann Sudermann wirklich als historischer Dramatiker mit der Tragödie (!) „Johannes" (1898) auf und erwies damit allerdings seine völlige Unfähigkeit, große geschichtliche Charaktere hinzustellen und große Zeitbewegungen und Ereignisse zu dramatischer Handlung zusammenzufassen wie auch den ausgeprägten Decadence-Charakter seiner Kunst. Dies im Einzelnen zu begründen, lohnt sich nicht. Zugegeben muß werden, daß Sudermann in diesem seinem letzten Werke sorgfältig gearbeitet hat, aber er ist eben kein echter Dramatiker, sondern bloßer Theatraliker, und so wirken selbst die lebensvollen Züge, die er bringt, wie falsche Steine. Alles in allem stellt der „Johannes" Sudermann zu den ungesunden Hebbelnachahmern à la Elise Schmidt.

So erfolg- und einflußreich Sudermanns Schaffen ohne Zweifel auch

gewesen ist, in Zukunft wird es sicher zu völliger Bedeutungslosigkeit herabsinken, obgleich der Dichter mehr Talent hat als die gewöhnlichen Macher. Er hat weder ein eigentümliches Bild seiner Zeit noch im höheren Sinne lebenswahre menschliche Gestalten hinzustellen vermocht, sondern nur mit einem pikanten Gemisch aus schlechtem Alten und wenig besserem Neuen dem großen Publikum gedient und den litterarischen Schwerenöter, um kein schlimmeres Wort zu wählen, gemacht. Nur seiner „Frau Sorge" möchte ich ein günstiges Schicksal prophezeien.

Vgl. „Geschichte des Erstlingswerks". W. Kawerau, H. S. (1897), Adolf Stern (Studien), G. Brandes (Menschen u. Werke), G 1890, 2, 3, 4, 1896, 1.

Ludwig Fulda und andere Übergangstalente.

Ludwig Fulda wurde am 15. Juli 1862 zu Frankfurt a. M. aus begüterter jüdischer Familie geboren, studierte in Heidelberg, Berlin und Leipzig Philosophie und germanische Philologie und lebte in München und Frankfurt a. M., seit 1888 dauernd in Berlin. Er begann mit einem „Christian Günther" (1882) und gewann sofort die Bühne mit den Einaktern „Die Aufrichtigen" (1883) und „Unter vier Augen" (1886/87), sowie dem satirischen Lustspiel „Das Recht der Frau" (1884/88), das auf Benedix-Wichert'schem Boden steht. Mehr der Blumenthal'schen Richtung nähert sich „Die wilde Jagd" (1888/93), mit dem „Verlorenen Paradies" (1890/93) und der „Sklavin" (1891/92) aber trat Fulda zur Moderne über, d. h. er verarbeitete moderne Stoffe, ohne jedoch imstande zu sein, ihnen tieferen Gehalt zu verleihen, ja, nur einwandfreie Wirklichkeitsbilder zu liefern. So kehrte er schon im „Talisman" (1892/93) zur alten Kunst zurück und gab ein Märchendrama im hergebrachten Stile, das zwar in der Charakteristik konventionell und vor allem ohne jede echte Naivetät war, aber dadurch, daß es die Möglichkeit bot, persönliche Beziehungen und satirische Spitzen hineinzulegen, einen großen Erfolg gewann. Mit den „Kameraden" (1894/95) nahm Fulda die satirische Gesellschaftsschilderung wieder auf, geriet aber hart an den Rand der reinen Karikatur; noch mehr fiel das neue Märchendrama „Der Sohn des Kalifen" (1896) ab. Seine letzten Stücke heißen „Jugendfreunde" und „Herostrat". Fulda hat auch Gedichte: „Satura" (1884), „Sinngedichte" (1888), „Gedichte" (1890) herausgegeben, sowie ein paar Novellenversuche — seine eigentliche Poesie ist eklektisch und stammt von den Münchnern ab. Im wesentlichen ist er ein rein formales, feuilletonistisches Talent, Menschen zu schaffen ist ihm versagt, doch besitzt er, eben durch die Münchner Schulung, einen gebildeteren Geschmack als die älteren Feuilletonisten. Lobenswert sind seine Molière-Übersetzungen. Vgl. „Gesch. des Erstlingswerks".

Alexander Baron **von Roberts** wurde am 23. August 1845 zu Luxemburg geboren, trat in die preußische Armee ein und wurde im Feldzuge von 1866 zum Offizier befördert, nahm auch an dem Feldzug in Frankreich teil und begann dann zu schriftstellern. 1885 nahm er seinen Abschied, lebte in Dresden, Berlin und Wiesbaden und starb am 8. September 1896 zu Schreiberhau. — Roberts ist stark von der französischen Unterhaltungslitteratur beeinflußt, und seine Romane und Novellen („Es und anderes", 1883, „Lou" 1884, „Götzendienst" 1881 u. s. w) haben meist einen sensationellen Beigeschmack. Vortrefflich aber ist er oft, wo er das militärische Leben darstellt, so in der „Schönen Helena" (1889). Sein nach einer Novelle gearbeitetes Drama „Satisfaktion" hatte auch einen Bühnenerfolg. Vgl. G 1886, 3 (M. Necker). — **Karl** Freiherr **von Perfall**, geboren am 24. März 1851 zu Landsberg in Bayern, Redakteur der Kölnischen Zeitung, schrieb Romane, die ohne gerade naturalistisch zu sein, doch moderne Wirklichkeits- und feinere psychologische Wirkungen erstreben. So „Vornehme Geister" (1883), „Die Langsteiner" (1886), besonders „Die fromme Witwe" (1889), „Verlorenes Eden, heiliger Gral" (1893). In dem „Recht der Leidenschaft" (1897) macht sich ein gewisses pikantes Element breit. — Der vielseitigste dieser Gruppe ist **Ernst** Freiherr **von Wolzogen**, geboren am 23. April 1855 zu Breslau, in Weimar und Berlin, jetzt in München lebend. Wolzogen ist Unterhaltungstalent in gutem Sinne, seine ersten Romane, u. a. „Die Kinder der Exzellenz" (1888) und „Die tolle Komteß" (1889), huldigen einem gemäßigten Realismus, während er in späteren auch vor starken naturalistischen Effekten nicht zurückschreckt, ohne den Leser jedoch bange zu machen, da er Humor besitzt. Den erweist auch wieder sein letzter Roman „Der Kraft-Mayr" (1897). Eine bestimmte Bedeutung könnte er für unsere Bühne gewinnen, könnte vielleicht ein guter deutscher Lustspieldichter werden. Seiner Tragikomödie „Das Lumpengesindel" (1892) haben wir einstweilen wenig Neuestes an die Seite zu stellen, und auch die leichteren Versuche versprechen etwas. Dagegen ist das Schauspiel „Daniela Werdt" vollständig mißlungen.

Bertha von Suttner, geboren als Gräfin Kinsky am 9. Juni 1843 zu Prag, auf Schloß Harmannsdorf in Niederösterreich lebend, hatte ihren Erfolg mit dem Roman „Die Waffen nieder" (1889), der nicht ohne innere, freilich nicht eben poetische Gewalt für den ewigen Frieden Propaganda macht. Ihre Produktion ist im übrigen ungleich, von den verschiedensten Einflüssen bestimmt. Vgl. Brausewetter, Meistern. Deutscher Frauen (1897). — **Ida Boy-Ed** aus Bergedorf bei Hamburg, geboren am 17. April 1853, in Lübeck lebend, hat eine große Anzahl von Romanen und Novellen geschrieben, die nicht ohne psychologische Feinheiten sind. Ihr charakteristischstes Werk ist am Ende „Fanny Förster" (1888). Vgl. NS 70 (H. Teweles) und Brausewetter, a. a. O. — Eine stärkere Natur scheint

mir die Oesterreicherin **Emilie Mataja**, Pseudonym Emil Mariot, geb. am 20. November 1855 zu Wien, zu sein, die sich dem konsequenten Naturalismus vielfach annähert. Eine Spezialität besitzt sie in Priestergeschichten. — **Helene Böhlau**, verm. Madame Al Raschid Bey, geboren am 22. November 1859 zu Weimar, jetzt in München, ist ebenfalls ein kräftiges Talent, hier und da auch ein bischen krafthuberisch. Ihr liebenswürdigstes Buch sind die „Ratsmädelgeschichten“ (1888). Vgl. Brausewetter. — **Gabriele Reuter**, am 8. Februar 1859 zu Alexandria geboren, ist durch den unzweifelhaft lebenswahren Roman „Aus guter Familie“ (1895) weiteren Kreisen bekannt geworden. Vgl. Brausewetter.

Gerhart Hauptmann.

Gerhart Johann Robert Hauptmann wurde am 15. November 1862 in dem schlesischen Kurort Obersalzbrunn als Sohn eines Gasthofbesitzers geboren. Er besuchte die Dorfschule seines Heimatortes, dann die Realschule am Zwinger zu Breslau, brachte es aber nur bis zur Quarta. 1878 kam er zu Verwandten aufs Land, um Landwirt zu werden, darauf, 1880, auf die Königl. Kunstschule zu Breslau, wo er des Bildhauers Robert Härtel Schüler wurde und fast zwei Jahre aushielt. Dann begab er sich nach Jena, um zu studieren, wurde auch auf Veranlassung des Großherzogs von Sachsen als studiosus historiae immatrikuliert. In Jena blieb er jedoch nur ein Jahr, machte 1883 eine Seereise von Hamburg nach Malaga, Barcelona und Marseille und ging dann nach Genua und Neapel, später nach Rom. Dorthin kehrte er auch im nächsten Jahre zurück und richtete sich ein Bildhauer-Atelier ein. Aber er erkrankte und mußte heim nach Deutschland. Eine Zeitlang lebte er jetzt in Dresden, dort wieder mit künstlerischen Studien beschäftigt, dann seit dem Mai 1885 in Berlin, nachdem er sich mit der Tochter eines Hamburger Großkaufherrn verheiratet hatte. Im Herbst 1888 siedelte er nach dem Vorort Erkner über, wo er vier Jahre lang wohnte und zum Dichter gedieh.

Seine erste Veröffentlichung war die (später von ihm unterdrückte) epische Dichtung „Promethidenloos“ (1885), eine Nachahmung von Byrons „Childe Harold“, die Erlebnisse und Stimmungen des jungen Dichters, seinen Sturm und Drang treulich spiegelt, aber künstlerisch ein wenig verheißungsvolles Produkt, ganz und gar dilettantisch ist. Durch persönlichen Verkehr mit Arno Holz und durch dessen und Johannes Schlafs „Papa Hamlet“ wurde er dann zum konsequenten Naturalismus geführt und kam damit auf sein eigenstes Gebiet. Im Frühling 1889 vollendete er das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang“, das Theodor Fontane als die „Erfüllung Ibsens“ bezeichnete und an den Vorsitzenden des Vereins „Freie Bühne“, Dr. Otto Brahm, empfahl. Die „Freie Bühne“ brachte

das Stück am 20. Oktober 1889 zur Aufführung und damit wurde die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Dichter gelenkt. Wohl wurden er und sein Stück aufs heftigste angegriffen, aber er hatte, namentlich in Berlin, eine starke und einflußreiche Partei gewonnen, die kein Mittel, den Dichter durchzusetzen, unversucht gelassen hat. Daß Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" unter der Suggestion fremder Stücke stand, aber doch deutsches Leben brachte und die Form des naturalistischen Dramas für Deutschland schuf, wurde oben gesagt. Es ist sicher ein Sturm- und Drangdrama, freilich ohne den gewöhnlichen Schwung dieser Gattung, doktrinär, hier und da schon manieriert, aber doch auch wieder ehrlich und bei gesuchter Brutalität nicht ohne wirkliche Kraft. Vor allem offenbart es ein großes Talent der Beobachtung und Detaildarstellung. — Das zweite Stück Hauptmanns, die Familienkatastrophe „Das Friedensfest" erschien schon Anfang 1890 in der Zeitschrift „Freie Bühne" und am 1. Juni d. J. auf dem Theater. Es ist, wie gesagt, ein „Gespenster"stück, erreicht die größte Eindringlichkeit des Milieus, aber freilich nur auf Kosten von Natur und Wahrheit und muß als des Dichters unerquicklichstes Werk hingestellt werden. — Auch das Drama „Einsame Menschen" (1891) erschien wieder zuerst in der Zeitschrift „Freie Bühne" und auf dem Theater dieses Vereins, ging aber, da es sich sehr bühnengerecht erwies, bald auf öffentliche Bühnen über. Ibsens „Rosmersholm" (und Hermann Bahrs „Neue Menschen") haben stark auf das Stück eingewirkt, nirgends steht Hauptmann Ibsen näher als hier. Die Menschen dieses Dramas sind geradezu kläglich, die Vorgänge lächerlich, aber das psychologische Detail ist äußerst fein und zeigt die erlangte künstlerische Reife an. Mit den „Einsamen Menschen" also kann man die Sturm- und Drangperiode Hauptmanns abschließen, der außerdem noch zwei gute novellistische Studien „Bahnwärter Thiel" (schon 1887 geschrieben) und „Der Apostel" (1890), beide zusammen 1892 veröffentlicht, angehören.

Der große Dichter des Naturalismus wurde Hauptmann mit den „Webern" (1892), die den schlesischen Weberaufstand von 1844 im engsten Anschluß an die Wirklichkeit darstellen. Hier haben wir nun die Vollendung des naturalistischen Dramas, das reine Milieudrama, keinen „Helden", ja, keine Individualitäten, lauter Typen, aber die sorgfältigste Ausgestaltung alles Zuständlichen. Seinen Rahmen hat Hauptmann sehr eng genommen, aber innerhalb dieses Rahmens mit vollständiger innerer und äußerer Wahrheit, ohne jede Forcierung dargestellt und so ein gewaltiges Bild menschlicher, sozialer Not entworfen, das seine Wirkung niemals verfehlen wird. Wohl ist auch hier ein fremder Einfluß, der von Zolas „Germinal", zu spüren, aber doch ist das Drama aus Heimat und Volkstum und der intimsten Anteilnahme des Dichters am Lose seiner Väter unmittelbar erwachsen und darum auch selbständige und lebens-

kräftige Dichtung. Mit ihm ragt Hauptmann in die Weltlitteratur hinein; denn die „Weber“ sind das Hauptstück der modernen sozialen Anklagelitteratur, trotzdem sie nichts weniger als ein Tendenzwerk, historisch und künstlerisch objektiv sind. — Auch die beiden nächsten Stücke Hauptmanns, die Komödien „Kollege Crampton“ (1892) und „Der Biberpelz“ (1893) sind wesentlich Milieudramen, wenn sie auch nicht ein Zeitbild, sondern Charaktergemälde geben. In den Hauptpersonen beider Stücke, dem verbummelten Professor und der genialen Diebin bringt Hauptmann wirklich, durch die sorgfältigste Kleinmalerei, lebenswahre Gestalten zustande, solche sogar, von denen zwar nicht der „sonnige Schein“, aber doch der Eindruck eines echten, ja, höheren, weil den ganzen Weltlauf ins Auge fassenden Humors ausgeht. Die Anforderungen, die man bisher an ein Drama stellte, daß es Charakterentwicklung in geschlossener Handlung biete, erfüllen zwar beide Dramen nicht, am wenigsten der „Biberpelz“, in der Motivierung ist Hauptmann wie immer schwach, aber Leben haben diese Stücke auf alle Fälle, und der „Biberpelz“, stark an Kleists „Zerbrochenen Krug“ erinnernd, ist sicher ein neuer wertvoller Ansatz zu einem Lustspiel echt deutschen Stils.

Die drei zuletzt genannten Dramen bezeichnen, wie nicht bestritten werden kann, die Höhe des Naturalismus in Deutschland, das „Hannele“ (1893) soll dann Hauptmanns Übertritt vom Naturalismus zum Symbolismus bezeichnen. Die Abkehr vom konsequenten Naturalismus ist augenscheinlich, da ja Visionen nicht in den Rahmen dieser durchaus auf Beobachtung beruhenden Kunstrichtung fallen, symbolistisch ist das „Hannele“ aber eigentlich nicht, da die religiösen Vorstellungen, die hier eine Rolle spielen, dem Dichter aus Heimat und Leben natürlich zugewachsen sind. Das Stück behandelt bekanntlich das Schicksal eines armen dreizehnjährigen Mädchens, das, nach einem Selbstmordversuch ins Armenhaus gebracht, dort allerlei Erscheinungen, vor allem die seiner Himmelfahrt, hat und dann stirbt. Wirkung kann man dem Stück keineswegs absprechen, aber es zeigt sich doch ein Mangel an schlichter Einfalt, an wirklicher Natur in dem Kinde, ein Überwiegen ungesunder, d. h. mit pathologischen Bestandteilen versetzter Mystik, endlich auch szenisches Raffinement. Der Einfluß des Theaters auf Hauptmann, d. h. des Theaters als einer Anstalt, die Effekte verlangt und Erfolg erzwingen will, wird mit dem „Hannele“ zuerst augenscheinlich. — Mit dem „Florian Geyer“ (1895) wollte Hauptmann, wie gesagt, das historische Drama für den Naturalismus erobern, aber der berechtigte Naturalismus der „Weber“ wird in diesem Stück zu einem stark manierierten Archaeologismus, der Held gerät in eine bedenkliche Nähe der äußerlichsten Wildenbruch'schen Helden, und die Gesamtdarstellung ist weder historisch treu (was ein naturalistisches Drama doch sein muß) noch künstlerisch objektiv. Das

Stück fiel denn auch durch, trotzdem die Anhänger Hauptmanns eine gewaltige Reklame dafür gemacht, es u. a. mit Goethes „Götz" in Parallele gestellt hatten, gegen welchen es naturlos und beschränkt erscheint. Einzelne energische Szenen hat es freilich, viel Arbeit steckt auch drin, aber Hauptmann gleitet im ganzen doch auf der schiefen Ebene zum Theatralischen weiter. — In der „Versunkenen Glocke" (1896) langt er bei diesem an, das Stück ist in allererster Linie Theaterstück. Hier kann man nun von Symbolismus reden, dieses „deutsche Märchendrama" gebraucht zur Symbolisierung künstlerischen Aufstrebens und Sturzes und noch zahlreicher anderer Dinge eine Menge mythologischer, sagenmäßiger, allegorisierender Vorstellungen, die Hauptmann nur zum kleinsten Teil selber schafft, zum größten Teil aber aus der ganzen Weltlitteratur zusammenholt. Daß ein starker subjektiver Gehalt in dem Werke ist, kann niemandem verborgen bleiben, aber als Ganzes stellt es sich doch als ein Gewebe aus lauter fremden Motiven dar, die Hauptmann nur mehr oder minder mit dem Stempel seines Geistes versehen hat. Leider ist dann auch der geistige Gehalt des natürlich mit Goethes „Faust" verglichenen Dramas sehr unbedeutend, der Held statt einer Faustischen Natur ein Schwächling, wie die meisten Helden Hauptmanns, und in der Ausbildung einer gemachten Naivetät und süßlichen Manier, wie sie namentlich die Gestalt des Rautendeleins charakterisiert, ist seit dem „Hannele" noch ein sehr großer Fortschritt zu verzeichnen. Das beste in dem Stück sind die Naturstimmungen. Die Sprache ist von einer bestimmten manierierten Schönheit, die ihre Wirkung nicht verfehlt. So hatte das Drama, dank vor allem auch der zahlreichen szenischen Effekte, eine kolossale Wirkung und machte Hauptmann endlich überall bekannt.

Er steht, was Geltung und Ansehen anlangt, heute überhaupt an der Spitze der deutschen Dichter, und seine an Umfang und Macht immer mehr gewachsene Partei, zu der heute die meisten Litteraturprofessoren und die gesamte Berliner Kritik gehören, macht die intensivsten Anstrengungen, ihn neben die ersten Dichter der Weltlitteratur zu placieren. Sein Talent ist nun zwar bedeutend genug, aber doch einseitig, wesentlich nur auf eminenter Beobachtungsgabe beruhendes Detaildarstellungsvermögen. Wo er das Leben der Wirklichkeit anfaßt, bezwingt er es, wo es auf das Milieu ankommt, wo weder große Menschen noch große Ideen gestaltet werden sollen, leistet er Unvergleichliches, Wahrheit, Feinheit und Energie der Darstellung hat er fast immer erwiesen. Nur elementare Offenbarungen der Menschennatur, ergreifende Leidenschaft, geistige Hoheit und Tiefe, gewaltige Gestalten, großgeschaute Verhältnisse darf man bei ihm nicht suchen, und seine Schönheit ist ohne wahre Einfalt, wird leicht süßlich-kokett und manieriert. Er ist kein großer Poet, kein echter Dramatiker, kein reiner Tragiker, aber ein bedeutender Lebensdarsteller ist er doch,

wenn man Leben und Alltäglichkeit einmal gleichsetzt — kurz, er ist der geborene Poet des Naturalismus und wird schwerlich je wahrhaft über diesen hinauskommen. Sein neuestes Stück „Fuhrmann Henschel" (1899) bestätigt diese meine Anschauung.

Vgl. Paul Schlenther, G. H., sein Lebensgang und seine Dichtung (1898), Ad. Bartels, G. H. (1897), L. Woerner, G. H. (1897), Adolf Stern (Studien), Georg Brandes (Menschen u. Werke).

Max Halbe und andere naturalistische Dramatiker und Romanschreiber.

Max Halbe wurde am 4. Okt. 1865 zu Guettland, einem Dorfe bei Danzig, geboren, studierte erst in Heidelberg die Rechte, dann in München und Berlin Germanistik und Geschichte und widmete sich nach seiner Promotion ausschließlich der Dichtkunst. Er lebt jetzt in München. — Seine ersten Dramen: „Ein Emporkömmling" 1889, „Freie Liebe" 1890, „Der Eisgang" 1892 blieben ziemlich unbeachtet, obwohl wenigstens das letztere, wenn auch, wohl unter dem Einflusse der Erstlingsdramen Hauptmanns, im ganzen verzerrt und ohne hinreichende Motivierung, von bedeutender Stimmungsgewalt ist. Die „Jugend" (1893), die in Berlin hundertfünfzigmal hintereinander aufgeführt wurde, machte Halbe berühmt, erweckte aber auch zugleich Hoffnungen, die er bisher nicht erfüllen konnte. Gleich sein nächstes Werk, das Scherzspiel „Der Amerikafahrer" (1897) erlebte eine Niederlage, und mit Recht; denn es ist unglaublich breit uud unbeholfen. Die Grundanlage ist freilich nicht übel und hübsche Einzelheiten sind auch da — in Prosa und gehörig beschnitten hätte es ein Seitenstück zu Hauptmanns „Biberpelz" abgeben können. — Besser als dem „Amerikafahrer" erging es der „Lebenswende" (1896) und „Mutter Erde" (1897), das zuletzt genannte Stück nach der „Jugend" sein bestes Werk. Halbe strebt ohne Zweifel danach, wirklich moderne Menschen und moderne Konflikte auf die Bühne zu bringen, er ist auch sicher natürlicher, schlichter und zugleich wärmer als Hauptmann, aber er besitzt nicht dessen Energie, und gar zu leicht fließt ihm alles aus- und durcheinander. So machen auch die beiden letzten Dramen noch den Eindruck des Willkürlichen und Charakterlosen, der der dramatischen Notwendigkeit, den Hauptmann wenigstens durch die Bestimmtheit seines Details, wenn auch nicht durch Sicherheit der Motivierung erreicht, bleibt vollständig aus. Und ich fürchte, Halbe wird es immer so ergehen, ein Stimmungsmensch wie er eignet sich nicht zum Dramatiker. (Sein neuestes Werk, das Renaissancedrama „Der Eroberer" wurde Gegenstand eines Berliner Theaterskandals, scheint aber trotzdem verfehlt.)

Cäsar Flaischlen, geb. am 12. Mai 1864 zu Stuttgart, jetzt Redakteur

ganzen zu kurz gekommen, der Körper alles gewesen; nun rächte sich der Geist, wollte vom Körper gar nichts mehr wissen und tauchte tief in die Abgründe der Mystik und des — Blödsinns. Die Franzosen hatten das vorgemacht, die Deutschen machten es nach. Es lohnt nicht, auch nur die Namen der Franzosen zu nennen, die die Muster abgaben; bezeichnenderweise hießen sie außer Symbolisten und Impressionisten auch Decadents und verleugneten ihren engen Zusammenhang mit den älteren Decadents Baudelaire und Verlaine nicht. Auch unsere deutschen Symbolisten waren meist Decadents, bewußte Verfallzeitler, die auf ihre Überkultur stolz waren und sich nicht mehr die Mühe gaben, die Decadence zu überwinden, obwohl sie fast alle mit dem Übermenschentum kokettierten. Bei ihnen erst kam Friedrich Nietzsche (dessen persönliche Größe und dessen Kämpfen gegen die Decadence ich selbstverständlich nicht verkenne) zur rechten Geltung, hatte doch auch er schon etwas wie eine symbolistische Poesie geschaffen, die jetzt auch formell vielfach maßgebend wurde; kurze prosaische Stücke im Orakelton oder aus lauter farbigen, aber unklaren Bildern bestehend, wurden eine Lieblingsform des Symbolismus. Sehr früh drang er auch in Roman und Erzählung ein; man kann ihn, wenn man will, schon in Bölsches „Mittagsgöttin“ (1891) finden, herrschend ist er in Julius Harts „Sehnsucht“ (1893). Dann bemächtigte er sich auch des Dramas und scheint nun, nachdem er noch die Formkunststücke der Franzosen gelernt hat, einseitig lyrisch auszulaufen.

Nicht eigentliche Symbolisten, obwohl sie doch der Bewegung nicht fernstanden, sicher aber Decadents sind die beiden Hannoveraner Otto Erich Hartleben und Heinz Tovote, denen man als dritten vielleicht Georg v. Ompteda (Egestorff), der auch Hannoveraner ist, anreihen darf. Hartleben habe ich schon als Dramatiker des Naturalismus erwähnt; wie er nichts weniger als ein Stürmer und Dränger war, so lag auch der entschiedene Naturalismus seiner Natur nicht, und seine Spezialität gewann er daher erst als Schilderer des Berliner Quartier latin

und Erzähler von allerlei Leichtfertigkeiten. Im allgemeinen entspricht er der in Frankreich von Maupassant vertretenen Richtung, die ja zweifellos decadenter ist als die Zolas. Er hat lyrisches Talent, eine leichte, sichere Hand, Humor, aber dabei auch etwas Dilettantisches. Von Maupassant kann man auch den erfolgreichen Vertreter des höheren Dirnenromans, Tovote ableiten, den man nicht mit Unrecht mit Clauren verglichen hat. Seine Produkte sind nach und nach ziemlich öde geworden. Ompteda hat in seinen Dichtungen Liliencron nachgeahmt, dann Dirnenromane und oft sehr amüsante Skizzen geschrieben, später aber auch einige ernstzunehmende Werke hervorgebracht. Alle diese Dichter sind frei von der naturalistischen Brutalität, mehr „Künstler" oder sagen wir „Virtuosen" als die folgerichtigen Naturalisten, aristokratischer, aber auch schwächlicher und ohne soziale und sittliche Tendenz, weswegen man sie am richtigsten als die Hauptvertreter der deutschen Spätdecadence bezeichnen kann.

Die Entwickelung des Symbolismus kann man am besten in den Münchner „Modernen Musenalmanachen" (1893 ff.), der schon genannten Prosasammlung „Neuland" und in der Kunstzeitschrift „Pan" (1894 ff.) verfolgen. Die 1891 in München erschienene Sammlung „Modernes Leben" ist noch ganz naturalistisch, in dem „Musenalmanach auf das Jahr 1893" sind aber alle hervorragenden deutschen Symbolisten schon vertreten. Das Buch hat ähnliche Bedeutung wie die „Modernen Dichtercharaktere", es versammelt noch einmal alle Vertreter des jüngsten Deutschlands von den ältesten bis auf die jüngsten und verrät schon deutlich die Gegensätze, die sich nach und nach aufgethan haben. Herausgeber war Otto Julius Bierbaum und so mag er auch zunächst besprochen werden. Mit „Erlebten Gedichten" als Nachahmer Liliencrons aufgetreten und dessen Naturburschentum noch studentisch-renommistisch übertreibend, wurde er dann einer der Hauptvertreter jenes Symbolismus, der sich am engsten an die entsprechende Malerei anschloß und ihre gemachte Altertümlichkeit poetisch wieder-

zugeben strebte. Dabei geriet er in eine bedenkliche Nähe der archaisierenden Poesie Julius Wolffs, wie er denn überhaupt ein wunderbares Gemisch aus Anempfindelei, Mache und barockem Humor ist. Letzterer tritt besonders in den späteren Romanen Bierbaums, die nichts Symbolistisches mehr haben, zu tage. Bedeutender als Bierbaum ist Gustav Falke, der ebenfalls von Liliencron ausging und hier im Almanach mit der „Sonnenblume", bald auch mit der Sammlung „Tanz und Andacht" auf den Pfaden des Symbolismus wandelt, aber sich doch auch mit großem Glück auf dem Boden schlichter, menschlich-ergreifender Poesie gehalten hat. Die „Größe" des Symbolismus aber wurde Richard Dehmel. In ihm laufen so ziemlich alle französischen und deutschen Einflüsse, die den Symbolismus heraufgeführt, zusammen, und er hat Talent genug, ihnen eigene Prägung zu verleihen. Doch ist er unzweifelhaft Decadent, und ein großer Teil seiner Lyrik erscheint forciert, ja, geradezu als Kopfarbeit, sowohl, wo Dehmel sich dunkel-rhapsodisch, als auch wo er sich schlicht-naiv giebt. So ist es noch keineswegs ausgemacht, ob der Dichter unter den großen deutschen Lyrikern eine Stellung erhalten wird. Auf die Allerjüngsten ist er zur Zeit von dem stärksten Einflusse.

Außer Falke und Dehmel sind von begabteren Lyrikern unserer Zeit noch zu erwähnen: J. J. David, Wilhelm Weigand, Richard Zoozmann, Ricarda Huch, Ludwig Jakobowski, Felix Dörmann, Franz Evers, Karl Busse. Die meisten dieser Dichter, die sich im Laufe ihrer Entwicklung gewöhnlich auch auf das dramatische oder erzählende Gebiet gewagt haben, sind in dem „Modernen Musenalmanach" vertreten, weichen aber in ihrer Artung stark voneinander ab. Davids Lyrik erinnert an die pessimistische etwa Hieronymus Lorms, Zoozmann und Dörmann sind Decadents, Evers, Busse und Jakobowski sind von Haus aus kleine hübsche Talente, die auch vor der modernen Bewegung ihr Publikum gefunden haben würden. Nun ist freilich Franz Evers unter die Dehmelschen Propheten gegangen, und Karl Busse hält sich für den berufenen Nachfolger

Theodor Storms, von dem er gelernt hat. Die bedeutendste oder doch merkwürdigste und reifste Persönlichkeit von diesen allen ist ohne Zweifel Wilhelm Weigand, der auf den verschiedensten Gebieten thätig gewesen ist, ohne freilich bisher die verdiente Aufmerksamkeit gefunden zu haben. Unter seinen Werken sei besonders der Roman „Die Frankenthaler“ hervorgehoben, der in der Zeit des brutalsten Naturalismus das Recht der psychologischen und Stimmungsfeinheit vertrat. Eine Weigand verwandte Natur, künstlerisch vielleicht noch mehr beanlagt ist der Schweizer Walther Siegfried, der in „Tino Moralt“, auch noch zur Zeit des extremen Naturalismus, einen der besten deutschen Künstlerromane gab. Weigand wie Siegfried sind freilich ganz ausgesprochene Kulturpoeten.

Zum erstenmal stellten zu diesem Musenalmanach auch Frauen in größerer Anzahl Beiträge, u. a. Anna Croissant-Rust, Marie Eugenie delle Grazie, Maria Janitschek, Ernst Rosmer (Frau Bernstein). Die bedeutendste von diesen, zugleich vielleicht die Hauptvertreterin eines verhältnismäßig natürlichen, großer Anschauungen nicht entbehrenden Symbolismus ist Maria Janitschek, aber sie ist im Laufe ihrer Entwicklung wie so viele Frauen unserer Zeit außer Rand und Band und in die tiefste Decadence geraten. Darin steckt auch zum Teil Marie Eugenie delle Grazie mit ihrem dicken Revolutionsepos „Robespierre“, das sogar Professoren der Ästhetik für etwas halten. Ein für die Volksschilderung berufenes Talent ist Anna Croissant-Rust, dagegen erscheint mir Elsa Bernstein, genannt Ernst Rosmer als reine Macherin, die „kühl bis ans Herz hinan“ poetische Stoffe nur verderben kann. Die Zahl der sozusagen auf dem linken Flügel der Litteratur stehenden Frauen ist jetzt verhältnismäßig groß, hier mehr Namen zu nennen hat aber einstweilen keinen Zweck.

Von einer Herrschaft des Symbolismus während der Zeit von 1892 bis auf unsere Tage kann man eigentlich nicht reden, der Naturalismus ward keineswegs vollständig überwunden, und gelegentlich fielen auch die extremsten Vertreter der neuen Poesie,

selbst Dehmel, in die naturalistischen Brutalitäten zurück. Es gab hier und da, und giebt noch jetzt Leute, die den Symbolismus als die „große Kunst“ hinstellen, die man so lange gesucht habe, die alle Rätsel offenbaren und alle Schleier heben werde, aber dagegen wurde mit Recht geltend gemacht, daß der Symbolismus doch im ganzen nur ein Rückfall in unsere alte Romantik sei und schwerlich viel weiter kommen werde als diese. Überhaupt hat der Symbolismus lange nicht soviel Glauben gefunden wie seiner Zeit der Naturalismus, wohl nicht einmal unter seinen Vertretern; denn er trägt doch zu ausgesprochen den Charakter der Künstlichkeit. Er fand seiner Natur gemäß auch nur ein sehr kleines, exklusives Publikum, und die jungen Dichter mußten ihre wundervoll-bizarr ausgestatteten Gedichtbücher (der Umschlag war beinahe die Hauptsache!) wahrscheinlich zum größten Teile selbst bezahlen. Gott sei Dank, sie konnten es: Nicht mehr das proletarische Geschlecht der Stürmer und Dränger, die jeunesse dorée mit ihren verfeinerten Bedürfnissen und Sportneigungen stand jetzt im Vordergrunde der Litteratur und geberdete sich als das Nietzsche'sche Übermenschentum oder doch als die Sozialaristokratie der Zukunft. Ja, was wäre gegen eine solche im Gegensatz zur Sozialdemokratie zu sagen, aber die Manieren machen so wenig den Sozialaristokraten wie symbolistische Spielereien die große Kunst. Fruchtbar konnte der Symbolismus im ganzen nur für die Lyrik, die der Naturalismus einmal totschlagen wollte, sein, und hier hat er, wo er einmal mit großer und natürlicher Anschauung zusammentraf, auch Gutes hervorgebracht; ich weise, von Dehmel absehend, beispielsweise auf Ferdinand Avenarius' „Stimmen und Bilder“ hin, wo aber doch das Schlichteste das Beste ist. Auf dem Gebiete der erzählenden Litteratur konnte er durchweg nur ungünstig wirken, selbst da, wo er, wie in Max Kretzers „Gesicht Christi“, mit sorgfältiger Gestaltung der Wirklichkeit Hand in Hand ging; die rein symbolistischen Produkte, einzelnes von der Janitschek vielleicht ausgenommen, erschienen einfach als konfus, ja, verrückt. Das Drama verträgt vielleicht ein

symbolistisches Element, oder sagen wir, Mysterien und Märchendramen sind möglich. Aber das Märchendrama muß wirklich naiv, das Mysterium muß tief, oder es wird nicht sein. Beides waren selbst Hauptmanns Produkte nicht, und so kam auch hier beim Symbolismus nicht viel heraus. Indirekt hat die Mode des Märchendramas, das natürlich die Bühne einer Zeit nicht ausfüllen kann, dem gemeinen Theaterstück wieder auf die Beine geholfen, das das naturalistische Drama energisch zurückgedrängt hatte. Wenigstens war das Spieljahr 1897/98 ein Triumph der Muse Oskar Blumenthals und Gustav Kadelburgs.

Die großen Hoffnungen, die man für die Entwicklung unserer Kunst an die moderne Litteraturbewegung geknüpft hatte, haben sich überhaupt nicht erfüllt. Schon im Jahre 1895 etwa, zehn Jahre nach dem Beginn des Sturmes und Dranges tauchten allerlei Befürchtungen in dieser Richtung auf, und in der ersten Auflage dieses Buches schrieb ich demgemäß: „Man kann, wenn man will, annehmen, daß die moderne litterarische Bewegung jetzt an Breite gewinnt, was sie an Tiefe und Stärke verloren hat. Ein neues Schlagwort nach dem Symbolismus hat man noch nicht, die Franzosen scheinen ihre Pflicht, aller drei Jahre für eins zu sorgen, diesmal nicht erfüllt zu haben. Nun, es wäre gut, wenn man jetzt anfinge, ein für alle mal von den Pariser Schlagwörtern abzusehen und anstatt an die Begründung neuer Moden an den innigeren Anschluß an die deutsche Litteratur der Vergangenheit dächte, was ein Aufgeben der eigenen Selbständigkeit keineswegs zur Folge zu haben brauchte. Freunde des Alten haben aus dem Erfolg, den Wildenbruchs „Heinrich IV.“ im letzten Winter (1894/95) errang, geschlossen, daß nun die ganze naturalistische Bewegung überwunden sei, aber wir schreiben nicht mehr 1882, und niemand unter den ernst zu nehmenden Dichtern und Schriftstellern der Gegenwart ist geneigt, die unzweifelhaften Errungenschaften des Sturmes und Dranges zu Gunsten sehr zweifelhafter, wenn auch augenblickliche Erfolge versprechender Vorzüge wieder aufzugeben, vor allem nicht die intimere Verbindung von Kunst

und Leben zu Gunsten einer äußern Theaterwirkung.“ Ich kann und will von diesem Glauben auch heute noch nicht lassen, aber soviel ist sicher: Die Erfolgsucht ist wieder sehr viel stärker geworden, es machen sich gerade bei den bedeutenderen Dichtern oder doch ihren Gefolgschaften Bestrebungen geltend, die Bühne und überhaupt das Litteraturinteresse zu monopolisieren. Das ist richtig: „Man ist überall zur Vernunft gekommen, und wenn man bisher noch nicht imstande ist, das Selbstgeleistete im Vergleich zu den Leistungen der Vergangenheit richtig zu beurteilen, man verwirft diese doch nicht ohne weiteres mehr, glaubt nicht mehr, ab ovo anfangen, eine ganze neue Litteratur aus dem Nichts hervorzaubern zu können oder gar schon hervorgezaubert zu haben.“ Und so sage ich auch heute wieder: „Nun gilt es irgendwo festen Anschluß zu finden, und meine Überzeugung ist, daß sich dazu die Dichter der fünfziger Jahre am besten eignen, daß deren durch die Decadence unterbrochnes Werk wieder aufgenommen werden muß. Sie waren nicht, wie man uns hat weis machen wollen, Epigonen, sie haben Kraft und Größe, Wahrheit und Natur und dabei eine reiche Kunst, alle ihre Bestrebungen deuten vorwärts, nicht zurück. Sicher, das deutsche Volk wird nicht unzufrieden sein, wenn es geschichtliche Dramen des großen realistischen Stils bekommt, wie sie Hebbel und Ludwig schufen, bürgerliche Tragödien wie die „Maria Magdalene“ statt der naturalistischen Dramen, biographische Romane, wie Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ einer ist, Novellen von der Art der „Leute von Seldwyla“ und der besten Theodor Storms. Es wird, wie gesagt, niemand gezwungen sein, diese Dichter nachzuahmen, seine eignen Errungenschaften aufzugeben, nur von ihrem Geiste soll er sich befruchten lassen. Hat denn jeder deutsche Stamm seinen Jeremias Gotthelf, seinen Otto Ludwig, seinen Klaus Groth, seinen Alexis, ja nur seinen Reuter oder Scheffel? Glaubt man wirklich, daß die neueste Bewegung alle diese Dichter zu den Toten geworfen habe? Sollte man es glauben, dann wehe uns! Aber man glaubt es nicht, wenigstens die ver-

nünftigen Leute glauben es nicht.“. Nein, sie glauben es nicht. Der alte konsequente Naturalismus ist zu Grunde gegangen, der Symbolismus führt — man lasse sich durch Äußerlichkeiten nicht täuschen — ein hohles Scheindasein. Aber die Stammes-, die Heimatkunst hat inzwischen doch einen erfreulichen Aufschwung genommen, und an sie knüpfen sich unsere besten Hoffnungen.

Es ist in diesem Buche schon oft von der Stammes- und Heimatkunst die Rede gewesen; sehr häufig kehrt der Name Jeremias Gotthelfs wieder, und Dichter wie Anzengruber und Rosegger sind vor allem als die Dichter ihres Stammes und ihrer Heimat gepriesen worden. Die Grundsätze des Naturalismus mußten die „Heimatkunst“, wie wir einfach sagen wollen, fördern, aber er war zunächst wesentlich Großstadtkunst und zu kleinlich, ängstlich und pessimistisch, als daß er die Aufgaben, die seiner harrten, hätte lösen können. Doch gab schon Liliencron das intime Naturleben seiner Heimat, Sudermanns beste Leistung, „Frau Sorge“ wuchs wirklich aus Heimatboden empor, und Hauptmann ist seiner schlesischen Heimat in der Hauptsache treu geblieben. Allmählich kam dann auch den kritischen Wortführern das Verständnis, daß, wie Cäsar Flaischlen im Vorwort zu „Neuland“ 1894 schrieb, „die engere Heimat mit ihrer Stammeseigenart der stete Nährboden bleibe, aus dem sich unser ganzer deutscher Volkscharakter zu immer neuer Kraft, zu immer reicheren Entfaltungen und zu immer vielseitigerer Einheit emporgestalte“, und die jede unserer litterarischen Bewegungen begleitende Malerschule (hier die Worpsweder, Dachauer ꝛc.) stellte sich ebenfalls ein. Als einer der frühesten Vertreter der Heimatkunst sei hier der 1894 verstorbene Westfale Julius Petri genannt, der ein naturalistisches Drama, einen Roman und mehrere Erzählungen, alles auf roter Erde spielend, schrieb. Ganz entschieden der Heimatkunst diente von vornherein auch der Lausitzer Wilhelm von Polenz mit seinen tüchtigen Romanen. Weiter seien erwähnt der Holsteiner Timm Kröger, der sich zuerst an Liliencron anschloß,

inzwischen aber selbständig geworden ist, der Hamburger Otto Ernst (Schmidt), dessen bestes seine Hamburger Geschichten sind, der Mähre Philipp Langmann, der hauptsächlich das mährische Fabrikarbeiterleben darstellt, der Bayer Joseph Ruederer, der in der „Fahnenweihe“ eine derblustige Satire gab. Auch weibliche Autoren, wie Hermine Villinger (die allerdings vielfach noch im Konventionellen stecken geblieben ist), Ilse Frapan und Charlotte Riese gehören hierher. Selbst der historische Roman scheint sich im Sinne der Heimatkunst zu beleben, wenn ich den „Söhnen des Herrn Budiwoi“ von August Sperl und meinen eigenen „Dithmarschern“ trauen darf. Die Äußerlichkeiten des konsequenten Naturalismus haben die genannten Schriftsteller fast alle aufgegeben, aber nicht sein Ziel: Absolute Treue ist ihr Hauptbestreben, Treue in der Erfassung der Natureigenart und der Volksseele ihrer Heimat. Und da kommt ihnen eine gewaltige Zeitströmung entgegen: Der Rückschlag auf die verflachenden und schablonisierenden Wirkungen der Anschauungen der liberalen Bourgeoisie und der leeren Reichssimpelei wie auch des Internationalismus der Sozialdemokratie. Man weiß wieder, was die Heimat bedeutet, daß es ohne die Unterlage eines starken Heimatgefühls auch kein rechtes Nationalgefühl giebt, daß es eine der größten sozialen Aufgaben ist, die Heimat dem modernen Menschen wiederzugeben oder sie ihm zu erhalten, ihn in ihr wahrhaft heimisch zu machen.

Das, was man große Kunst nennt, kann nun freilich die Heimatkunst nicht gut sein — und die Sehnsucht unserer Zeit geht auf große Kunst. So schrieb Wilhelm Weigand in seinem „Elend der Kritik“: „Das Bewußtsein, daß der Naturalismus trotz der trefflichen Leistungen einzelner Dichter eine Gefahr für den durchaus individualistischen germanischen Geist bedeute, ist in dem spärlichen Publikum, das an dem Geschick unsers Schrifttums wirklichen Anteil nimmt, immer rege gewesen. Es fehlt auch nicht an den großen Hoffnungen und Fragen, die den Einzelnen beglücken und ihm die schöne Sicherheit des Glücks gewähren: Worin kann denn jene Überwindung des Natura-

lismus, von der die ganze Welt, Dichter und Schauspieler fabeln, eigentlich bestehen? In der Rückkehr zu den Träumereien der Symbolisten, zu den künstlich hoch gesteigerten Bedürfnissen überfeiner Menschen, die nur noch im Reiche der Schönheit, wie es die Vergangenheit enthielt, leben können, weil sie nicht stark genug sind, den Anblick des vollen, ganzen Lebens zu ertragen? Nein, sondern in dem freien, unpedantischen, selbstherrlichen Gebrauch der Kunstmittel des Naturalismus und der wirklichen Darstellung jener Menschenschicksale, die für die Entwicklung unseres Geschlechts Bedeutung haben und unser Dasein rechtfertigen. Wir wollen den ungeheuren Kämpfen, die eine werdende Welt im Busen des bedrängten Individuums entfesselt, mit freiem Herrenblick anwohnen! Wir wollen die Fülle des Lebens, wie sie in dem Einzelnen lacht und Feste feiert, auch in dem Kunstwerk genießen. Wir wollen weder Schönfärberei im Sinne der alten Epigonen, noch Schwarzseherei nach der Art der Pessimisten: in der Kunst feiert die Menschheit ihre ewigen Feste vor einem dunkeln Hintergrunde. Wir wollen keine Vergröberung des Menschen, wie sie die Franzosen bieten, indem sie jeden als mechanisches Produkt großer äußerer Massenwirkungen hinstellen. Wir wollen keine ungeheuerliche Deutung der Natur, um des romantischen Bedürfnisses verkappter Epigonen willen. Wir wollen keine psychologischen Haarspalter, die uns ein anatomisches Produkt als Kunstwerk aufschwatzen —" kurz, wir wollen wirkliche Kunstwerke, wir wollen große künstlerische Persönlichkeiten, meint Weigand. Aber wenn diese großen Persönlichkeiten nun ausbleiben? Da müssen wir uns eben doch zunächst an die bescheidene, aber ehrliche Heimatkunst halten und hoffen, daß sie den Boden für die große Kunst bereitet. Genies und große Talente kann ein Volk nicht zu jeder Zeit haben, wohl aber kann es jedes Geschlecht ernst mit der Kunst nehmen. Da sind Hebbel und Ludwig, die beiden Großen, mit denen ich dies Buch wohlüberlegend begann, ohne sie doch in allem als maßgebend hinstellen zu wollen, die rechten Lehrer, und ich glaube immer noch, daß das deutsche Dichter-

geschlecht im Aufsteigen begriffen ist, das lieber ein grünes Lorbeerblatt will als die Dutzende von Kränzen aus Zeitungspapier, die das Zeitalter der Decadence so verschwenderisch verteilte.

Nehmen wir für das Menschenalter von 1830 bis 1860 den aufstrebenden Liberalismus und mit ihm im Bunde den Realismus, der in den fünfziger Jahren gipfelt, als die Zeit und Litteratur beherrschenden Mächte an, für das Menschenalter von 1860 bis 1890 den sinkenden Liberalismus (Kapitalismus) im Bunde mit der litterarischen Decadence, so wird für das, in dem wir leben, der Sozialismus, der Sozialismus, der mit keiner Partei etwas zu schaffen hat, die Gesamtheit der gesunden sozialen Ideen unserer Zeit, wohl als die herrschende Macht anzusehen sein, und ihm dürfte auf dem Gebiete der Litteratur ein sich mehr und mehr veredelnder Naturalismus entsprechen. Jedenfalls bin ich der Ansicht, daß die Decadence in Deutschland jetzt in der Hauptsache überwunden ist, und zwar durch das mehr und mehr angewachsene Sozialgefühl, das heute eine Macht ist, mit der jeder im Reiche zu rechnen hat. Mögen die völlige Gesundung und die notwendige Umformung der Gesellschaft (von innen heraus, nicht von oben herab oder von unten herauf) nun auch noch so langsam vor sich gehen, ausbleiben können sie nicht; denn die klaren Köpfe und die besten Herzen sind dafür, und wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Die Litteratur aber hat die Verbindung mit dem Leben wiedergewonnen, und sie wird ihr trotz aller Symbolisterei nicht wieder verloren gehen. Wenn man dann immer noch versucht, jeden erfolgreichen Poeten zum Dalai-Lama aufzuschwindeln, und manches schöne Talent durch großstädtische Sensation zu Grunde richtet, so wollen wir das zwar beklagen, aber auch bekämpfen: mehr als jede frühere Zeit fordert die unsrige, daß der Künstler vor allem ein Mann sei — und: deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst, nicht des Erfolges wegen thun. Mögen nicht alle Hoffnungen, die man auf die jüngste Litteraturbewegung gesetzt, in Erfüllung gegangen sein, auch jetzt noch darf man

der Zukunft ohne allzugroße Hoffnungen, aber doch mit einem bestimmten Vertrauen entgegen sehen: der neue Goethe ist nicht da, steht auch schwerlich vor der Thür, aber der alte lebt noch, und es sind ihm Dichter nachgefolgt und werden ihm auch künftig Dichter nachfolgen, die ihm, wenn sie sich vor ihm gebeugt haben, frei ins Auge zu blicken wagen dürfen.

Die Spätdecadents.

Otto Erich Hartleben wurde am 3. Juni 1864 zu Clausthal geboren, studierte die Rechte, war eine Zeitlang Referendar und lebt jetzt als Schriftsteller in Berlin. Seine Gedichte hat er zuletzt in „Meine Verse" (1895) gesammelt. Von seinen Dramen sind außer „Angele" (1891) und „Hanna Jagert" (1893) noch „Die Erziehung zur Ehe" (1893), „Ein Ehrenwort" (1894) und „Die sittliche Forderung" (1897) zu nennen, von seinen lockeren Geschichten „Die Geschichte vom abgerissenen Knopf" (1893) und „Vom gastfreien Pastor" (1895). Möglich, daß Hartleben noch einmal eine gute Komödie schreibt, aber dazu gehört am Ende mehr Ernst und geistige Bedeutung, als er besitzt. Höchst drollig wirkt es, wenn seine Freunde seine Darstellung von allerlei liebenswürdigen Lumpereien als Kämpfen für eine neue Weltanschauung ausgeben. Vgl. Flaischlen, O. E. H. (1895). — **Heinz Tovote,** geb. am 12. April 1861 zu Hannover, als Schriftsteller in Berlin lebend, begann 1890 mit dem Roman „Im Liebesrausch", schrieb dann „Frühlingssturm", „Mutter!", „Das Ende vom Liede" und eine große Anzahl kleinerer Geschichten, von denen die meisten nur eines pikanten Einfalls wegen da sind. — **Georg von Ompteda,** geb. am 29. März 1863 zu Hannover, war Offizier und lebte seit 1892 in Berlin und Dresden der Schriftstellerei. Er benutzte zuerst das Pseudonym Georg Egestorff. Nachdem er 1889 „Von der Lebensstraße und andere Gedichte" herausgegeben, widmete er sich dem Roman und der Novelle — „Freilichtbilder", „Die Sünde", „Drohnen", „Unter uns Junggesellen" heißen die bezeichnenden Titel seiner nächsten Werke. Mit dem Roman aus dem Offiziersleben „Sylvester von Geyer" (1896) wandte er sich ernster Lebensgestaltung zu.

Die Führer der Symbolisten.

Otto Julius Bierbaum, geboren am 28. Juni 1865 zu Grünberg, in Südtirol lebend, vertritt mit „Lobetanz" (1894) und „Nemt, Frouwe, disen Kranz" (1894) die archaisierende Periode des Symbolismus, nachdem er mit den „Erlebten Gedichten" (1892) und den „Studentenbeichten" (1893) erst in Naturalismus gemacht hatte. Seine Romane „Pancrazius Graunzer",

Carlyles Geschichtsdarstellung auch vom poetischen Standpunkte aus weit vor. — **Anna Croissant-Rust** wurde am 10. Dezember 1860 zu Dürkheim in der Pfalz geboren und lebt verheiratet in Ludwigshafen. Sie schrieb allerlei kleine Geschichten, Gedichte in Prosa, Märchen- und naturalistische Dramen, die jedenfalls talentvoll und auch natürlich sind. — **Elsa Bernstein**, geb. Porges, Pseud. Ernst Rosmer, geboren ? zu München, begann mit dem naturalistischen Drama „Wir drei" (1899) und ist mit der Gemütskomödie „Tedeum" dem landläufigen Theaterstück ziemlich nahe gekommen. Ihr dramatisches Märchen „Königskinder" (1894), von Humperdingk komponiert, zeigt am deutlichsten ihr Verhältnis zur Poesie.

Vgl. über alle diese Damen Brausewetter, Meisternov. deutscher Frauen (1897).

Die Vertreter der Heimatkunst.

Julius Petri wurde am 11. September 1868 zu Lippstadt in Westfalen geboren, studierte in Berlin Philosophie und war dann Redakteur der „Deutschen Rundschau". Er starb bereits am 15. November 1894. Sein Roman „Pater peccavi" erschien 1892, aus dem Nachlaß gab Erich Schmidt 1895 das Drama „Bauernblut", verschiedene Erzählungen und einige Lyrik unter dem Titel „Rote Erde" heraus. — **Wilhelm von Polenz**, geboren am 14. Januar 1861 auf Schloß Ober-Cunewalde in der sächsischen Oberlausitz, schrieb, nachdem er vorher u. a. ein Trauerspiel „Heinrich von Kleist" veröffentlicht, die drei gemäßigt-naturalistischen Romane „Der Pfarrer von Breitendorf" (1893), „Der Büttnerbauer" (1895) und „Der Grabenhäger" (1897), auch kleinere Erzählungen und Skizzen. — **Timm Kröger**, geboren am 24. November 1844 zu Haale bei Rendsburg, Justizrat in Kiel, kam spät zur Litteratur und schrieb „Eine stille Welt", Bilder und Geschichten aus Moor und Haide (1891), „Der Schulmeister von Handewitt" (1893, in 2. Aufl. „Schuld?") und „Die Wohnung des Glücks" (1897). — **Otto Ernst** (Schmidt), geboren am 7. Oktober 1862 zu Ottensen bei Hamburg, Volksschullehrer in Hamburg, hat zwei Gedichtsammlungen, ein Drama „Die größte Sünde" (1895), als seine besten Leistungen aber die Novellensammlungen „Aus verborgenen Tiefen" (1891) und „Karthäusergeschichten" (1896) herausgegeben. Auch als Vorkämpfer der modernen Litteraturbewegung verdient er genannt zu werden. — **Philipp Langmann**, über dessen Leben mir noch nichts bekannt ist, veröffentlichte zuerst „Arbeiterleben", sechs Novellen, in fast unverständlich impressionistischem Stil, dann die klareren „Realistischen Erzählungen" und „Ein junger Mann von 1895", darauf das Drama „Bartel Turaser", das auch Bühnenerfolg hatte. — **Joseph Ruederer**, geboren am 15. Oktober 1861 in München, daselbst auch lebend, hat außer der „Fahnenweihe" und einem

zweiten Drama „Mummenschanz" Novellen, zuletzt die „Tragikomödien", die meist das Münchner Leben etwas grotesk darstellen, herausgegeben. — **August Sperl** (Notizen über sein Leben fehlen mir noch) schrieb zuerst „Die Jagd nach der alten Urkunde" (1893), an Stifter gemahnend, darauf den vielgelobten geschichtlichen Roman „Die Söhne des Herrn Budiwoi" (1897) und neuerdings den Sang „Fridtjof Nansen" (1898). — **Adolf Bartels,** geb. am 15. November 1862 zu Wesselburen, als Schriftsteller in Weimar lebend, begann mit „Gedichten" (1889) und den dramatischen Dichtungen „Dichterleben" (1890, darin der früher einzeln erschienene „Joh. Chr. Günther"), veröffentlichte dann „Aus der meerumschlungenen Heimat", Geschichten in Versen (1896), und das komische Epos „Der dumme Teufel" (1896) und wandte sich darauf dem historischen Roman zu: „Die Dithmarscher" (1898), „Dietrich Sebrandt" (1899).

Hermine Villinger, geboren am 6. Februar 1849 zu Freiburg im Breisgau, in Karlsruhe lebend, veröffentlichte ihren ersten Roman 1880. Ihre besten Geschichten sind wohl in „Aus dem Kleinleben" und den „Schwarzwaldgeschichten" enthalten. — **Ilse Frapan** ist Pseudonym für Ilse Levien. Die Schriftstellerin wurde 1855 zu Hamburg geboren, studierte unter Fr. Th. Vischers Leitung am Stuttgarter Polytechnikum und lebt jetzt in Zürich. Sie hat mehrere Sammlungen Hamburger Novellen, die erste im Jahre 1886, herausgeben, sich aber auch in anderer Stammeseigenart heimisch zu machen gewußt. Vgl. DR 67 (E. Wechsler) und Brausewetter, a. a. O. — **Charlotte Niese**, geboren am 7. Juni 1854 auf der Insel Fehmarn, in Altona lebend, debutierte 1886 mit dem historischen Roman „Cajus Rungholt" (u. d. Ps. Lucian Bürger), wurde aber erst 1892 durch die Skizzen „Aus dänischer Zeit" bekannt. Sie hat seitdem weitere Skizzen, die alle ein meist derber Humor erfüllt und zwei Romane „Licht und Schatten" und „Auf der Heide" geschrieben. Vgl. Brausewetter, a. a. O.



Hoffmann, Hans 183. 190.
Hoffmann von Fallersleben Heinrich August 11.
Hollaender, Felix 238. 250.
Holtei, Karl v. 45. 85.
Holz, Arno 223. 229.
Hopfen, Hans 97. 124. 132.
Huch, Ricarda 254. 264.

Jacobowski, Ludwig 254. 264.
Janitschek, Maria 255. 265.
Jensen, Wilhelm 97. 124. 180. 185.
Jordan, Wilhelm 44. 76.
Junghans, Sophie 173. 178.

Keller, Gottfried 42. 65.
Kerner, Justinus 11.
Kinkel, Gottfried 11. 88.
Kirchbach, Wolfgang 202. 213.
Kirschner, Lola, s. Schubin.
Kobell, Franz v. 45. 84.
Kompert, Leopold 45. 81.
Kretzer, Max 202. 213.
Kröger, Timm 259. 266.
Kruse, Heinrich 45. 83.
Kugler, Franz 87.
Kurz, Hermann 45. 80.
Kurz, Isolde 183. 192.

Land, Hans (Hugo Landsberger) 238. 250.
Landesmann, s. Lorm.
Langmann, Philipp 260. 266.
L'Arronge, Adolf 168. 173.
Laube, Heinrich 11. 167.
Lauff, Joseph 172. 177.
Leander, Richard (Volkmann) 142. 160.
Leuthold, Heinrich 97. 124. 133.
Liliencron, Detlev v. 181. 219. 224.
Lindau, Paul 126. 164. 173.
Lindau, Rudolf 182. 189.
Lindner, Albert 45. 83.
Lingg, Hermann 97. 117.
Löher, Franz v. 45. 80.
Lorm, Hieronymus (Landesmann) 45. 81. 180.
Lubliner, Hugo 166. 173.
Ludwig, Hermann (Pseudonym) 222.
Ludwig, Otto 15. 29.

Mackay, John Henry 223. 229.
Marlitt, E. (Eugenie John) 172. 178.
Marriot, Emil 232. 245.
Mataja, Emilie, s. Marriot.
Meinhold, Wilhelm 13.
Meißner, Alfred 45. 78.
Meyer, Johann 45. 85.
Meyer, Konrad Ferdinand 138. 144.
Meyr, Melchior 45. 80.
Milow, Stephan (v. Millenkowitz) 141. 159.
Mora, Otto, s. Mysing.
Mörike, Eduard 11. 36.
Mosen, Julius 11. 36.
Möser, Albert 180. 188.
Moser, Gustav v. 168. 173.
Mügge, Theodor 45. 86.
Müller, Otto 45. 86.
Müller, Wolfgang 89. 100.
Münch, s. Halm.
Mysing, Oskar 238. 250.

Niese, Charlotte 260. 267.
Nietzsche, Friedrich 180. 252.
Nissel, Franz 45. 82.
Nordhausen, Richard 172. 177.

Ompteda, Georg v. 253. 263.

Perfall, Karl v. 232. 244.

Petri, Julius 259. 266.
Polenz, Wilhelm v. 259. 266.
Postl, s. Sealsfield
Prutz, Robert 45. 77.
Pückler-Muskau, Fürst 11.
Putlitz, Gustav zu 46. 87. 89. 100.
Puttkamer, Alberta v. 181. 188.

Raabe, Wilhelm 40. 53.
Reder, Heinrich v. 97. 118.
Redwitz, Oskar v. 88. 99.
Reuter, Fritz 39. 50.
Reuter, Gabriele 232. 245.
Riehl, Wilhelm Heinrich 45. 81.
Rittershaus, Emil 94. 107.
Roberts, Alexander v. 232. 244.
Rodenberg, Julius 89. 101.
Roquette, Otto 89. 100.
Rosegger, Peter 140. 152.
Rosmer, Ernst (Elsa Bernstein) 255. [266.
Rückert, Friedrich 11.
Ruederer, Joseph 260. 266.

Saar, Ferdinand v. 141. 159.
Sacher-Masoch, Leopold v. 125. 134.
Schack, Adolf Friedrich Graf v. 96. 114.
Schaumberger, Heinrich 142. 160.
Scheerbart, Paul 251.
Schefer, Leopold 11.
Scheffel, Joseph Viktor 43. 72.
Scherenberg, Christian Friedrich 45. 79.
Schindler A. J., s. Traun, J. v. d.
Schlaf, Johannes 223. 229.
Schmid, Hermann v., 97. 117.
Schmid, F. v., s. Dranmor.
Schmidt, Maximilian 142. 160.
Schmidt, s. Otto Ernst.
Schneider, Louis 87.
Schnitzler, Arthur 236. 250.
Schönaich-Carolath, Emil Prinz v. 125. 180. 188.
Schubin, Ossip (L. Kirschner) 182. 189.
Schücking, Levin 45. 85.
Sealsfield, Charles (Postl) 11.
Seidel, Heinrich 142. 161.
Siegfried, Walther 255. 265.
Simrock, Karl 11. 36.
Sittenfeld, s. Alberti.
Sperl, August 260. 267.
Spielhagen, Friedrich 122. 127.
Spitteler, Karl (Felix Tandem) 183. 192.
Steinhausen, Heinrich 172. 176.
Stern, Adolf (Ernst) 45. 82.
Stern, Maurice Reinhold v. 223. 229.
Stieler, Karl 142. 160.
Stifter, Adalbert 11. 37.
Storm, Theodor 41. 60.
Strachwitz, Moritz Graf v. 88.
Strauß, Viktor v. 88.
Sturm, Julius 94. 107.
Sudermann, Hermann 230. 240.
Suttner, Bertha v. 232. 244.

Tandem, Felix, s. Spitteler.
Taylor, George (Adolf Hausrath) 170. 174.
Tieck, Ludwig 11.
Tovote, Heinz 253. 263.
Traeger, Albert 94. 107.
Traun, Julius v. d. (A. J. Schindler) 45. 81.
Trautmann, Franz 45. 80.
Trojan, Johannes 142. 161.

Uhland, Ludwig 11.

Vacano, Emile Mario 125. 134.
Vierordt, Heinrich 183. 192.

Villinger, Hermine 260. 267.
Vischer, Friedrich Theodor 45. 83.
Volkmann, s. Leander.
Voß, Richard 181. 188.

Wagner, Richard 125. 178.
Waldau, Max (Georg Spiller v. Hauenschild) 45. 78.
Waldmüller, Robert (Ed. Duboc) 45. 81.
Walloth, Wilhelm 202. 213.
Weber, Friedrich Wilhelm 171. 176.
Weigand, Wilhelm 255. 265.
Weitbrecht, Karl 183. 192.
Weitbrecht, Richard 183. 192.
Werner, E. (Elisabeth Buerstenbinder) 172. 178.
Wichert, Ernst 168. 173.
Wilbrandt, Adolf 97. 124. 180. 183.
Wildenbruch, Ernst v. 180. 201. 208.
Wille, Eliza 172. 177.
Wolff, Julius 170. 175.
Wolzogen, Ernst v. 232. 244.

Zedlitz, Joseph Freih. v. 11. 88.
Zoozmann, Richard 254. 264.



Druck von Emil Felber in Weimar.